نصوص ودروس

النقد المسرحي عند اليونان

الدكتور عطيه عامر

المطبعة الكاثوليكية - بيروت

النقد المسرحي عند اليونان

نصوص ودروس

النقد المسرحي عند اليونان

الدكتور عطية عامر

٢٨ المطبعة الكاثوليكية - بيروت

مقدّمة

ليس من شك في أنه لا يمكن فهم النقد الأدبي لأمة من الأمم — في القديم أو في العصور الحديثة — فهماً جيداً إلا إذا وضع في مكانه التاريخي ، وحددت معالمه في الاطار التاريخي العام للنقد الأدبي ، منذ نشأته حتى الوقت الذي نعيش فيه . وإنه لمن الخطأ ان يحاول باحث — مهما كان اتجاهه ومذهبه — أن يؤرخ لنقد ما في دائرته المحلية أو الوطنية فقط ، دون أن يوضح مكان هذا النقد الأدبي من تاريخ النقد الأدبي العام ؛ وذلك لأن مثل هذا الاتجاه قد يجامل ذلك النقد ، وقد يهضمه حقه ، وهما أمران بعيدان كل البعد عن مفهوم البحث العلمي السليم ، وعن التفكير المتزن .

واذا كان هذا الاتجاه أمراً ضرورياً لكل باحث في تاريخ أي نقد أدبي ، فإنه لأكثر ضرورة وإلحاحاً لذلك الدارس الذي يتعرض لتاريخ النقد العربي ، أو للنقد المصري الحديث ؛ وذلك لأنه لا يمكن — بأي حال من الأحوال — فهم النقد العربي فهماً علمياً صحيحاً دون دراسة النقد اليوناني دراسة فاهمة . كما أنه ليس من المستطاع الوقوف على تاريخ وتيارات النقد المصري الحديث دون فهم تاريخ وتيارات النقد الأوربي الحديث بوجه عام ، والنقد الفرنسي بوجه خاص .

وهذا هو ما نحاول ان نقوم به في دراستنا لتاريخ النقد الأدبي ؛ فإننا نود ان نكتب تاريخ النقد الأدبي في عصوره المختلفة ؛ وذلك حتى يمكن ان يتعرف القارئ

في هذه الدراسة على معالم كل نقد ادبي ، وان يقف على تطور هذا الفن الأدبي منذ نشأته حتى الآن . وبذلك يستطيع هذا القارئ ان يفهم النقـــد الأدبي فهماً كاملاً ، وان يكشف عن الابتكار والأصالة ، أو عن الضعف والتقليد الذي قام به كل نقد أدبي من تاريخه الطويل .

اما هذا البحث الذي نقدمه للقراء اليوم ، فهو اولاً — وقبل كل شيء — دراسة تتابع تاريخ النقد الأدبي منذ نشأته الأولى ، وترسم التطورات التي مر بها حتى اكتملت تلك النشأة ، وصار له كيان واضح المعالم ، محدد الاركان . وقد سرنا في الطريق منذ بدايته ، محاولين الكشف عن الجذور الأولى لهذا النقد في مصر القديمة ، وهي الجذور التي ظلمها البحث العلمي حتى الآن ، وحاول أن يخفيها — عن قصد او عن جهل — حتى ينسب لليونان كل فضل .

ثم تابعنا تاريخ هذا النقد عند اليونان ، باحثين عن خطوطه الأولى في جميع النواحي ، وخاصة عند شعراء المسرح ، مفصلين الحديث عن هذا النقد عنـــد التراجيديين ، ثم عند شعراء الكوميديا ، وخاصة ما كتبه أرسطوفان ، ذلك الشاعر الكبير ، الذي يحمل نفسية ناقد فاهم ، ويخفي في ثوبه ذكاء وعبقرية فذة في فهم الفن المسرحي ، وفي عرض آرائه في سخرية وتهكم .

وكان لا بد بعد ذلك من التعرض لما كتبه السوفسطائيون عن النقد الأدبي ؛ وذلك تمهيداً لعرض آراء افلاطون ، والكشف عن الدور الذي قام به في مجال النقد الأدبي . وليس من المبالغة في شيء ان نزعم ان النتيجة التي انتهينا إليها في بحث هذا الفيلسوف الكبير تصحح كثيراً من الأوهام التي يرددها بعض الباحثين في تلك الناحية .

وينتهي البحث مع أرسطو ، عارضين لآرائه في التراجيديا والكوميديـــا ، باحثين عن تلك الآراء في مؤلفاته المتعددة ، وخاصة كتاب « الشعر » ، وهو المصدر الرئيسي لتلك الآراء .

والمصدر الرئيسي لكل هذه الدراسات هو مؤلفات الناقد نفسه ؛ وذلك لأن تلك المؤلفات هي خير ما يحمل تلك الآراء في امانة وإخلاص . ولكن هذا لم يمنعنا من الاستنارة بما كتبه العلماء في تلك الناحيــة ، عارضين كل ذلك دون تحريف ، ناقدين ما رأينا انه يبعد عن الفهم السليم . ولقد اضفنا في نهاية كل فصل بعض المراجع الهامة ، والهدف من ذلك هو مساعدة الباحث الذي يريد ان يقف على اكثر من رأي .

ومن الخير ان ننبه ان هذا البحث الذي نقدمه اليوم يهتم بنظريات النقد ، لا بحياة النقاد ، ويعطي اهتماماً خاصاً للنظريات الرئيسية في تاريخ النقد الأدبي ؛ ولهذا فهو يهمل اهمالاً كبيراً صغار النقاد ، ولا يلتفت الى اولئك الذين لم يفعلوا سوى القيام بتقليد غيرهم ، ونسخ الآراء السابقة . كما ان هذا البحث يهتم اهتماماً خاصاً بالنقد الادبي الخاص بالمسرح ؛ اي بالنقد المسرحي بتعبير أدق . ولهذا سيلاحظ القارئ اننا اغفلنا الحديث ــ الى حد كبير ــ عن ذلك النقد الذي لا يمس المسرح ، وهو اغفال عن قصد لا عن نسيان .

ولا نحب ان نزعم اننا نقدم بحثاً تام الكمال ، قد وصل الى كل شيء ، والقى ما يمكن القاؤه من اضواء على جميع جوانب هذا الموضوع ؛ وذلك لأن الكمال التام قد يكون من الامور المستحيلة في مجال الدراسات الأدبية والعلمية . وكل ما نود ان نذكره هنا ، هو ان هذا البحث ثمرة لمجهود ووقت كبيرين ، وان النتائج التي يقدمها قد تحمل في طياتها شيئاً جديداً في هذا المجال ، وقد تضيف الى التراث الأدبي بعض الجديد .

ثم ان الفراغ ضخم في هذه الناحية ، وذلك لو حاولنا ان نفتش عن الكتب التي الّفت في هذا الموضوع باللغة العربية ؛ ولهذا فانه لمن الممكن ان يقوم هذا البحث بدور هام في البلاد التي تتحدث اللغة العربية . وانه لمن المسلم به ان هناك بعض المؤلفات ــ واعني تلك الكتب التي طبعت في مصر ــ قد لمست هــذا الموضوع ، وحاولت ان تتعرض له بالبحث والدراسة ، ولكن يجب ان ننبه الى ان

مثل تلك المؤلفات ينقصها الكثير من البحث العلمي الدقيق، ومن التحليل الوافي، ومن الأناة في الحكم. وليس من المبالغة في شيء ان نزعم انها وليدة السرعة، سطحية النظرة، تافهة النتائج.

ومهما يكن من شيء، فقد كان هدفنا الأكبر – وسنلزمه دائماً – هو ارضاء العلم والحقيقة اولاً وقبل كل شيء، لا التعصب لمذهب، أو مجاملة مدرسة. وانه لمن الطبيعي ان ننبّه القارئ إلى انه ليس من هدفنا في شيء محاولة ارضائه، او السعي لاغضابه، وانما همنا الاول هو اشباع رغبته العلمية، والسعي الى ارضاء ذهنه وفكره.

استكهولم في اول يناير سنة ١٩٦٠

عطيه عامر

الفصل الأول

النقد الأدبي في مصر القديمة

درج اكثر المشتغلين بالنقد الأدبي وتاريخه على ان يبدأوا دراساتهم بالنقد اليوناني ، وان يستهلوا تاريخ النقد الأدبي بالمرحلة التي اخذ فيها اليونانيون يهتمون بهذا الفن ، ويبحثون مسائله ، ويتناولون موضوعاته المتشعبة بالدراسة ، ويضعون الكتب التي تعالج مشكلات النقد الأدبي .

ولقد سيطرت هذه الفكرة على باحثي تاريخ النقد الأدبي من الأوربيين ، وكان الباعث لهم على المضي في هذا التيار تلك العصبية التي لا تعرف حدوداً للفكر اليوناني ، وللثقافة اليونانية ، وللحضارة اليونانية . ثم تولــد من كل ذلك نوع من الحب والتقديس لكل ما هو يوناني ، واخذ الباحثون في اقطار العالم المختلفة يتابعون هذا الرأي ، ويتعصبون له ، كما تعصب له انصار الثقافة اليونانية ، ومن ثم اخذ كل عالم ينقب عن مصادر تلك الثقافة ، ويزيح الستار عن منابعها اليونانية الاولى ، ويفتش عن النصوص المفقودة ، وينشر المخطوطات ، ويترجم كل تلك الآثار الى اللغات العالمية المتعددة . وكان ان وجدت البيئات العلمية نفسها امام تراث ضخم ، مطبوع ، مشروح ، معلّق عليه من كبار رجال الثقافة ، ومن المشتغلين بالدراسات الأدبية والعلمية .

ويوم ان اخذت الدراسات في مصر تعرف بعضاً من الجد ، حاولت ان تلحق الركب الانساني المتقدم ، وذلك بعد ان تخلفت عنه طويلاً ، وخسرت من جراء هذا التخلف الكثير ؛ فقد اسرع الباحثون المصريون نحو الغرب محاولين ان يعرفوا مصادر ثقافته، ومنابع تلك الحضارة التي يرتكز عليها ، ومن ثم وقع بعضهم على تلك الآراء التي تتعصب لحضارة اليونان وثقافتهم، فأخذوا يرددون تلك الآراء، ويدعون، في صراحة وعلانية، الى الاخذ عن اليونان . وكان من الطبيعي – بالنسبة اليهم – ان يعتبروا الصحوة اليونانية اول نهضة علمية وثقافية وفنية حقيقية ، فيها كل مظاهر الابتكار والأصالة .

ومهما تكن الاسباب التي يمكن ان يعتمد عليهـا الباحثون الاوروبيون في الدفاع عن الموقف الذي اتخذوه ، فانه لمن الواجب علينا كمصريين – ونحن مصريون قبل كل شيء – ألا ننساق وراء هذا التيار الذي لا يمكن ان ينصف ثقافتنا المصرية القديمة ، والذي لا يمكن اعتباره الا هضماً صارخاً للحقائق العلمية الثابتة ، التي لا تقبل الجدل او المهاترة . يجب علينا اولاً ان نبحث عن الحقيقة العلمية الخالصة ، ونسندها الى مصادرها الاولى ، مهما كانت تلك المصادر ، ومهما كان نوعها ، وذلك دون تحيز او تعصب . ويجب علينا ثانياً – كمصريين – ان نحاول ان نظهر ثقافتنا على حقيقتها، وان نقدمها للعالم من اطارها الحقيقي دون تعصب او تزيف .

وليس من شك في ان الحقيقة العلمية في جانبنا ، وفي جانب تلك الثقافة المصرية القديمة ، التي كان المصريون المحدثون[1] اشد الناس ظلماً لها ، وتنكراً لمظاهرها، كما انهم ابعد الناس عن المحاولة الجدية في سبيل الكشف عنها، والدفاع عن أصالتها ، وبيان الدور الذي لعبته في تاريخ الحضارة الانسانية ، وفي التأثير في غيرها من الحضارات القديمة والحديثة .

---

١) من الثابت ان هناك بعض المصريين – وهم للأسف قلة – قد اهتم بتلك الدراسات، وقدم ابحاثاً تستحق الاحترام والتقدير .

لقد كان في مصر القديمة ادب ؛ ادب له روعته وعظمته وأصالته ، ولقد كان هذا الأدب ثمرة لتاريخ طويل ، حافل بمظاهر الحياة والقوة ؛ ثمرة لتاريخ امة كافحت طويلاً ؛ وانتجت الكثير في كل ناحية من نواحي الحياة ، حتى بهرت العالم بحضارة لها اصالتها التي لا يرقى اليها الشك؛ حضارة مصرية خالصة ، نبتت من بيئة مصرية اصيلة . ولقد حفظت لنا جدران المعابد والقبور نصوصاً رائعة من الأدب الفرعوني الديني ، كما كشف البحث العلمي الحديث عن ادب مكتوب على اوراق البردي ، يمكن ان نسميه « ادب الحكمة » .

ومن البديهي ان وجود ادب مكتوب لا بد وان يحرك الجماهير ، وان يجذب الكثير من القراء ، ثم يثير بعضاً من التعليق ؛ بالشرح تارة ؛ او بالنقد تارة اخرى ؛ وأن يدفع مجموعة من الناس الى نوع من الجدل والنقاش حول النص الأدبي . وكل هذه امور طبيعية ، تفرضها طبيعة الاشياء ، ويحتمها منطق الواقع . واذن فليس بغريب ان نزعم ان مصر القديمة قد عرفت نوعاً من النقد الأدبي لأدبها القديم ، وان هذا النقد الأدبي كان نتيجة حتمية ومنطقية لتلك الحياة الفنية التي عرفتها مصر الفرعونية ، والتي لا تزال آثارها باقية حتى اليوم .

ثم ان الحضارة المصرية القديمة عرفت التعليم الجامعي ، واسست جامعات ضخمة ، حفظ لنا التاريخ عدداً من اسمائها ، ولقد حملت تلك الجامعات عبء الثقافة زمناً طويلاً ، وتلقى العلم فيها عدد ضخم من الاسماء اللامعة في تاريخ العلم والمعرفة ، ومن الطبيعي ان تلعب الدراسات الجامعية دوراً في خلق النقد الأدبي في مصر الفرعونية ، وان تدفعه الى حياة فيها بعض الجد والعمق .

ولقد وصلتنا بعض النصوص القاطعة ، التي تدل دلالة أكيدة على وجود النقد الأدبي في مصر القديمة ؛ ففي كتاب « حكمة بتاح حوتب » نقرأ تلك النصوص :

« تعلم من الجاهل كما تتعلم من العالم .

الفن ليس له حدود .

ليس هناك فنان يصل الى الروعة التامة .

الفكر الجيد اشد اختفاء من الأحجار الكريمة »[1] .

ويوصي مؤلف « حكمة بتاح حوتب » الخطيب الذي يريد ان يسيطر على الجمهور الذي يحدثه بقوله :

« اذا كنت ابن قاض

مكلفاً بتهدئة الجماهير

فعندما تحدثها

لا تتعصب لجانب منها »[2] .

ويعلق الاستاذ پيير چيلبر Pierre Gilbert على هذا النص بقوله : « هذه الحالة التي تصور ابن رجل يحتل مركزاً كبيراً دعي للتوفيق بين جماعات مختلفة ، هذه الحالة نصادفها كثيراً في التاريخ اليوناني والروماني » .[3] وهذا التعليق يحمل في طياته اعترافاً بأهمية النقد الأدبي المصري ، واثره في النقد اليوناني والروماني .

ولقد انتج عصر الامبراطورية الحديثة «هجاء الحرف»، واعطاه طابعاً جديداً. ونجد من بين هذا الهجاء قطعة تتحدث عن الكتّاب الذين ستخلّد اسماؤهم دائماً ، ولكنهم بالرغم من ذلك يعيشون في حالة سيئة ، وهي مشكلة لا تزال تجد صدى لها في عصرنا الحديث . ثم ان هؤلاء الكتّاب يعملون طويلاً ، كأنما يظن انهم نماذج من الحديد ، ولا ينسى الشاعر ان يؤكد :

« أن حجراتهم منسية

---

١) Pierre Gilbert, *Littérature égyptienne*, I, 227, de l'*Histoire des Littératures*. Encyclopédie de la Pléiade, 2 vol., Paris, N.R.F., 1955-56.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, I, 228.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, I, 228.

ولكن اسماءهم مذكورة بسبب الكتب التي انتجوها .

لأنها رائعة » [١].

هذا النقد الأدبي المصري القديم — كما هو الحال في امور كثيرة اخرى — في حاجة الى مجهود ضخم من البحث والتنقيب والكشف من جانب المشتغلين بالدراسات الأدبية والعلمية ؛ ويتطلب الأمر – اولاً وقبل كل شيء — جهود علماء الآثار القديمة ، وعلماء اللغات المصرية القديمة ، وذلك بتقديم النصوص التي يمكن ان يركز عليها الباحثون جهودهم ، ويعتمد عليها المؤرخ للنقد الأدبي في بحوثه ودراساته عن تاريخ النقد الأدبي في مصر الفرعونية . كما يتطلب الامر ايضاً جهود الجامعات المصرية ، وذلك بالاهتمام بالادب المصري القديم ، وانشاء اقسام للتخصص في دراسة هذا الادب ونقده . وانه لمن العار حقاً ان نسمع عن كراس للادب المصري القديم ، وللحضارة المصرية القديمة في كثير من جامعات العالم ، ولا نكاد نرى مثل هذه الكراس في جامعتنا المصرية ! ولقد كان من الطبيعي — نتيجة لهذا الاهمال المخزي — ان تكون ثقافة المشتغلين بالدراسات الأدبية والنقدية فى مصر ، تكاد تكون معدومة فيما يتعلق بالأدب الفرعوني ونقده .

ونحن من جانبنا اليوم نود ان نعلن في صراحة تامة ان النقد الأدبي قد وجد في مصر القديمة ، وان الاهتمام به لا بد كان كبيراً ، وان ذلك النقد مر بكل المراحل التي يمر بها كل نقد ادبي ؛ فهو نقد شفوي يملأ المجالس الخاصة ، ويعلنه النقاد في المناسبات الأدبية العامة ، ولا يعرف التدوين الا في مرحلة متأخرة . وذلك كما حدث في النقد اليوناني ، وفي النقد العربي ، وفي كل نقد ادبي عرف المرحلة الشفوية ، ثم عاصر مرحلة الكتابة والتدوين بعد ذلك .

ولا بد ان هذا النقد الأدبي لم يكن يعرف القواعد الفنية الثابتة ، وانما كان يتمشى مع ظروف الحياة ، ومع الظروف التي يخضع لها الكاتب والناقد ، ومن ثم

١) نفس المرجع .*Ibid.*, I, 245

فان العنصر الذاتي كان يلعب دوراً كبيراً في توجيه الناقد ، وفي السيطرة على أحكامه . كما ان التفكير الديني والغيبي كان يلعب ايضاً دوراً خطيراً في الاحكام التي يسوقها الناقد ، ويطبع نقده بنفس الطابع .

وكان من الطبيعي ان يكون النقاد في تلك الفترة من رجال الدين ، وهو امر ليس بغريب في مجتمع يسيطر الدين على الجانب الأكبر من تفكيره ونشاطه ، وكان اعظم كتّابه وفلاسفته وفنانيه رجال دين قبل كل شيء .

ولم يعش هذا الفكر المصري الناضج القوي دون ان يترك آثاراً في الحضارات والثقافات الأخرى ، وانما أثر في الحضارة اليونانية والرومانية ، وليس بغريب ان تثبت الدراسات العلمية الحديثة[1] ان افلاطون مدين لمصر بجانب كبير من تكوينه الثقافي ، وآرائه في الفن بوجه خاص . فقد حضر الفيلسوف الكبير الى مصر ، والتحق بجامعة عين شمس ، وكان لا يزال في دور التكون ، وتؤكد تلك المصادر ان افلاطون قد امضى ثلاث سنوات من حياته الجامعية في مصر ، وتتلمذ على اساتذة جامعة عين شمس[2] . وهي فترة حاسمة في حياته ، تركت آثاراً ضخمة في تفكيره ، وليس من المبالغة في شيء أن نزعم ان الفيلسوف اليوناني قد اكتسب الكثير أثناء تلك الاقامة ، وربما كان من بين هذا الكثير جانب من فلسفته الجمالية ، وآرائه النقدية. يعلن افلاطون في كتابه «القوانين» اعجابه الشديد بالتصوير والنحت اللذين رآهما في مصر ،ويتحدث عن هذه الفنون المصرية باجلال كبير ، ولا يتردد في ان يعلن قدم تلك الفنون في البيئة المصرية ، وانها ترجع الى « عشرة آلاف سنة»[3]. كما يثني على النحاتين المصريين ، ويشيد بالطريقة التي يخرجون بها تماثيلهم . كما ابدى افلاطون اعجابه بالطريقة التي عالج بها المصريون مشكلة الشعر الذي يغني ، والذي يتخذ مادة لتثقيف الشباب . وقد اثنى على أسلوب

١) راجع Roger Godel, *Platon à Héliopolis d'Egypte*. Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1956.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, p. 60.

٣) Platon, *Les Lois*, II, 656 (e), 657 (a), t. II, p. 678-679.

المصريين في الغناء ، ولم يتردد في دعوة اليونانيين الى الأخذ عنهم ، والاقتداء بهم في هذا المضمار[1] .

ولم يتوقف الامر عند الاعجاب فقط ، وانما تأثر افلاطون بذلك ، وليس من شك في ان بعض آرائه في الفن تتفق الى حد كبير مع الفن المصري[2] .

ثم ان افلاطون لم ينس ان يزور معابد وادي النيل ، وان يدرس الفهارس التي كانت تحتويها تلك المعابد ، وان يستفيد من تلك الفهارس استفادة كبرى[3] .

ولم يتردد الاستاذ روجيه جودل Roger Godel في الجزم بتأثير مصر في افلاطون ، ويعلن ان « عدداً ضخماً من الادلة يتضح عند افلاطون ، عندما نرى الاصول التي جلبها ذلك الفيلسوف « من مصر المالكة لاقدم حكمة » [4] .

ولقد اعترف الفيلسوف نفسه بتلك التأثرات الخارجية التي تلقاها ، واشاد بالدور الذي يقوم به علماء مصر ، وذلك عندما يقول : « ان اليونان عظيمة لانها تضم رجالاً يستحقون التقدير » ، ولكنه يستدرك قائلاً : « ان الاقطار الاجنبية عديدة ايضاً » تلك التي اخرجت رجالاً يستحقون التقدير[5] . وليس من شك في ان افلاطون يشير الى مصر ، والى المفكرين الذين رآهم ، وتتلمذ عليهم في الجامعات المصرية اثناء اقامته في وادي النيل .

وتذكر بعض المصادر القديمة ان الشاعر المسرحي الكبير اريبيد Euripide قد صحب افلاطون في تلك الرحلة الى مصر ، كما تؤكد نفس المصادر ان اريبيد

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, II, 656-657., t. II, p. 678-679, et VII, 799 (a-b), t. II, p. 877-878.

٢) راجع P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, p. 30.

٣) راجع P.-M. Schuhl, *Platon et les musées*, p. 249-250, dans *Mélanges d'esthétique et de science de l'art*, offerts à Étienne Souriau.

٤) R. Godel, *o.c.*, p. 13.

٥) ذكره R. Godel, *o.c.*, p. 13.

مرض اثناء رحلته ، فاستشار الكهنة المصريين ، الذين نصحوه بان يشرب من ماء النيل الذي يزيل جميع الامراض وقد تبع نصيحتهم فعادت له صحته [1] .

وليس ببعيد ان هؤلاء العلماء والفنانين كانوا يسعون وراء علم مصر وفنها ، ويودون ان يشاهدوا بأنفسهم مظاهر الحضارة التي كانت تضمها ربوع وادي النيل .

ثم ان الدراسات الجدية تقرر ان التفكير المصري القديم في النقد الادبي ، قد امتدت الآثار التي تركها الى ابعد من اليونان نفسها ؛ وذلك لاننا نلمس تلك الآثار في انتاج كبير نقاد الرومان هوراس Horace ، عندما يردد في النشيد الثالث من قصيدته الشهيرة في فن الشعر نفس المعاني التي رددها الشعر المصري القديم عن الكاتب وخلوده [2] . فليس من الخطأ في شيء ان نزعم ان تلك المظاهر النقدية المصرية قد لعبت دوراً في التمهيد للنقد اليوناني ، وفي التأثير فيه .

---

١) راجع Paul MASQUERAY, *Euripide et ses idées*, p. 9.

٢) P. GILBERT, *o.c.*, t. I, p. 245.

بعض المراجع عن تلك الفترة

DRIOTON, Etienne, *Le théâtre égyptien.* Le Caire, Revue du Caire, 1942.

GILBERT, Pierre, *Littérature égyptienne.* T. I, p. 223-352, de l'*Histoire des Littératures* (2 vol.). Encyclopédie de la Pléiade. Paris, N.R.F. 1955-56.

—, *La Poésie égyptienne.* Bruxelles, 1949.

GODEL, Roger, *Platon à Héliopolis d'Egypte.* Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1956.

GUNN, B., *The Instruction of Ptah-hotep and the Instruction of Kegemni : the oldest Book in the World.* London, 1906.

MASQUERAY, Paul, *Euripide et ses idées.* Paris, Hachette, 1908.

MURRAY, M., *Egyptian religion Poetry.* London, 1949.

PLATON, *Œuvres complètes* (2 vol.). Traduction française par Léon Robin. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, N.R.F., 1950-52.

SCHUHL, P.-M., *Platon et l'art de son temps.* (Arts plastiques), Paris, Félix Alcan, 1933.

—, *Platon et les musées*, p. 249-250, dans *Mélanges d'esthétique et de science d'art.* Offerts à Etienne SOURIAU. Paris, librairie Nizat,1952.

WALLE, B. van de, *Le thème de la Satire des Métiers. Chronique d'Egypte,* janvier 1947, p. 50-72.

الفصل الثاني

النقد الأدبي في اليونان

لنساير التطور الطبيعي لتاريخ النقد الأدبي ، ولننتقل من مصر الى اليونان ، حتى نتابع تاريخ النقد الأدبي في مراحله المختلفة ، وفي اوطانه المتعددة ، ولنضع امام القارئ صورة حقيقية ، يمكن ان يرى فيها حياة ذلك الفن وتطوراته .

بدأت الحضارة اليونانية القديمة تزدهر ابتداءً من القرن الثامن قبل الميلاد ، وبدأ مع هذا التاريخ اهتمام الشعب اليوناني بأمور الثقافة ، واصبح كل ركن من اركان المدن الرئيسية اليونانية يفيض بحركة قوية شاملة في كل ناحية من نواحي الثقافة المختلفة : من علم وفلسفة وفن وسياسة وأدب ، واضحت تلك الثقافة امراً شعبياً عاماً ، يهتم بها كل فرد ، ويتابع كل مواطن التيارات المتعددة، التي كان يحمل لواءها في ذلك العصر عدد ضخم من الفنانين والفلاسفة والأدباء والساسة . فالفن مباح للجميع ، والمسارح مفتوحة لاستقبال اعداد ضخمة من المشاهدين ، والفلسفة تناقش مشكلاتها في الميادين العامة وفي الطرقات ، والاشتغال بالسياسة حق كل مواطن ؛ لأن الحكم كان ديمقراطياً مباشراً .

وليس من شك في ان انتشار الفن وازدهاره امر يدعو الى الحديث عنه ، ومحاولة معالجة مشاكله المتعددة ، بل والتفكير في وضع قواعد تضبطه ، ثم ان

الشعب اليوناني ، وهو شعب وهب الكثير من الخيال الحي الخصيب ، كان يجد عنده الوقت الكافي للتفكير في الفن ، ومناقشة ما يشاهده من مسرحيات ، وما يسمعه من شعر ، وما يقرأه من فلسفة وعلم . وهذه موهبة طبيعية لا تحتاج الى تعلم او تدريب خاص .

واذا عرفنا ان الادب اليوناني نشأ نشأة شفهية — كما ينشأ كل ادب بدائي — والادب الشفهي يعتمد على الحديث ، لا على الكتاب ؛ « فيسمع الشاعر في المسرح وفي المعابد ، والخطيب على المنصة ، والبلغاء والفلاسفة في مدارسهم ، والمؤرخون انفسهم كانوا يقرأون تاريخهم على الجماهير المجتمعة» [١] . اذا عرفنا كل ذلك فانه لمن السهل فهم السبب الحقيقي لنشأة النقد اليوناني نشأة شفهية ايضاً ، وان الناقد اليوناني في تلك المرحلة لم يكن يحاول ان يكتب نقده ، وانما كان كل همه — كما كان يفعل غيره من العلماء — ان يسمع الجماهير آراءه في الادب عن طريق التحدث اليهم ، وكان من الطبيعي ان يكون ذلك الجمهور هو الحكم بين الفنان والناقد ؛ فاذا صادف النقد قبولاً لدى السامعين هللوا له ، والا قابلوا الناقد بالضجيج معربين بذلك عن نفورهم ، وعدم موافقته على تلك الآراء التي يذكرها عن الاديب او الفنان .

ومن الطبيعي ان يكون النقد اليوناني في تلك المرحلة نقداً فيه الكثير من الأحكام الذاتية ، التي يتأثر فيها الناقد بعواطف الجمهور واتجاهاته ، دون ان يراعي كثيراً موضوعية النقد ، ودون ان يخلص نقده من الدوافع الخارجة عن موضوع النقد ، وفنية الأدب نفسه .

ثم ان هذا النقد لم يكن يعرف حتى تلك اللحظة القواعد النقدية الثابتة ، وانما كان نقداً يقوم في اغلب الأحايين على ملاحظات لا تخضع لقاعدة فنية واضحة محدودة ، بقدر ما تراعي الظروف التي يقال فيها النقد ، وعواطف الناقد ذاته ،

---

١) M. Patin, *Etudes sur les tragiques grecs* (2 vol.) Paris, Hachette, 1858, t. II, p. 317.

وعواطف الجمهور المستمع قبل كل شيء ، ثم ظروف الأديب نفسه ومركزه السياسي والاجتماعي .

ويمكن ان نلاحظ ان النقد الأدبي الخالص كان يختلط بغيره من النقد الفني العام ؛ بمعنى انه لم يكن هناك نقداً ادبياً متميزاً عن غيره من النقد العام الذي الذي يمس الفنون جميعاً ، فالناقد يقدم نقده للجمهور في صورة شاملة ، فيتحدث عن الادب والموسيقى والرقص ، والرسم ، والنحت ، والعمارة في وقت واحد .

ولقد جنح النقد الأدبي في تلك الفترة نحو الخيال ، واستعار لغة العاطفة ، ولجأ الى الهجاء الأدبي اكثر مما لجأ الى النقد الادبي ، واخذ يهدف الى اضحاك الجماهير من الاديب ، اكثر مما يهدف الى عرض رأي مدعم بالادلة ، قائم على اسس واضحة من المنطق ، او من الذوق السليم .

ولم يكن النقد الأدبي يعيش على هامش الحياة ، وانما احتل مكانة ملحوظة بين الجماهير ، وفي المناسبات الرسمية التي تقام فيها الاعياد الفنية ، وذلك ابتداءً من منتصف القرن السادس قبل الميلاد[1] يوم ان اخذت الحكومة اليونانية تنظم مهرجان المسرح ، وتقيم المسابقات المسرحية التي كان يتقدم اليها كبار الشعراء بمسرحياتهم ، وينتخب للحكم فيها مجموعة من « القضاة » ، الذين يصدرون احكامهم في آخر كل مهرجان. ولقد رفعت هذه المهرجانات النقد الأدبي خطوات الى الامام ، ونبهت الجماهير الى القيمة الكبيرة التي يمكن ان يلعبها النقد الادبي في الحياة الفنية العامة . ولكن رغم تلك الخطوات ، ظل النقد الادبي مختلطاً بالنقد الفني بوجه العام ، ولم ينفصل عنه الا في مرحلة متأخرة نتيجة للتطور التاريخي ، وللتقدم الفكري والفني .

كما يمكن ان يلاحظ — بجانب هذه المهرجانات المسرحية — نشاط الفلاسفة

---

١) Octave NAVARRE, *Le théâtre grec*, Paris, Payot, 1925, p. 125.

في كل ناحية من نواحي الحياة، وخاصة المدرسة السوفسطائية ، تلك المدرسة التي اذكت الجدل والحوار ، وجعلت من كل شيء في الحياة مادة للبحث والمناقشة. تلك المدرسة وان كانت لم تصل الى نتائج محددة في كثير من المسائل التي تحدثت عنها الا انها خدمت النقد الأدبي خدمة كبرى، لانها اثارت الجدل حول الانتاج الادبي ايضاً ، وكان من الطبيعي ان يزدهر النقد الادبي نتيجة لذلك الحوار والنقاش .

ولقد مر النقد الادبي اليوناني بمراحل متعددة ، لكل مرحلة طابعها الخاص ، واسلوبها في النقد والدراسة .

كان النقد الادبي يدور في المرحلة الاولى حول هومير ؛ فقد كان ظهور عدد كبير من الشعراء سبباً في زيادة الانتاج الادبي ، وفي ازدهار الادب بصفة عامة ، ولقد جذب هذا الازدهار انظار الناس ، وأثـار الكثير من الاهتمام ، ولكننا نلاحظ ان اكثر الشعراء الذين اثاروا الجماهير كان الشاعر الكبير هومير ، واصبح شعره مصدر الكثير من التعليق والمناقشة ، تارة بالشرح والتفسير والنقد ، وتارة اخرى بمناقشة الاصيل منه والدخيل عليه . ويمكن ان يسمّى النقد الادبي في تلك المرحلة بنقد النص .

وليس من شك في ان هومير وشعره قـد لعبا دوراً كبيراً في تاريخ النقد اليوناني بصفة عامة ، واثار الكثير من الأحاديث عن كل من حاول ان يتعرض لمشاكل الأدب والنقد وعلم الجمال ، بل والفلسفة ، واننا لنجد هومير يحتل مكاناً في المسرح اليوناني ، ويتحدث عنه ارسطوفان ، كما يذكره كثيراً سقراط ، ويعطي له افلاطون في مؤلفاته مكاناً كبيراً . اما ارسطو فقد ردد اسم هومير مراراً في كل فصل من كتابه عن الشعر .

ولقد امتدت مشكلة هومير وشعره حتى عصر ارسطو ، فقد حاول هذا الاخير – عندما تولى التدريس للاسكندر – ان يقدم لتلميذه شعر هومير ،

وقد قام فعلاً بتحقيق الالياذة . ولقد دفع هذا التحقيق ارسطو الى كتابة مؤلف حول هومير سمّاه « مشكلات هوميرية » ، وقد فقدت للأسف الشديد ، ولم يبق شيء منها . ومن الطبيعي ان يكون ارسطو قــد حاول في هذا المؤلف حول هومير ان يناقش الآراء التي كتبت حول هذا الموضوع ، وان يدلي برأيه فيه . ويمكن ان يلاحظ — على كل حال — ان ارسطو لم ينكر وجود هومير ، كما انه قد سلم بانتاج هومير للالياذة والاوذسا ، وما ردده ارسطو في كتاب « الشعر » لأكبر دليل على ذلك . كل هذا يدل على ان جمع شعر هومير كان يأخذ جانباً كبيراً من اهتمام اليونانيين ، ومن المشتغلين بالدراسات الأدبية .

والمرحلة الثانية تمتاز بالمهرجانات المسرحية التي كانت تقام ثلاث مرات كل عام بمناسبة اعياد الاله ديونيسوس Dionysos . ولقد كان اليونان يحتفلون بثلاثة اعياد لذلك الاله : اعياد ديونيسوس الحضرية ، او اعياد ديونيسوس الكبيرة ، واللينيين ، واعياد ديونيسوس الريفية . وكان أعظم تلك الاعياد هو العيد الاول ، الذي كان يقام في الربيع ، وكانت تفد اليه الوفود من جميع انحاء اليونان ، وكان يحضره الكثير من الاجانب ؛ لهذا كانت الدولة تهتم به اهتماماً خاصاً . وكان هذا العيد يستمر عشرة ايام ، تقدم المسرحيات في الايام الثلاثة الاخيرة : مجموعة التراجيديا في الصباح ، والكوميديا بعد الظهر . اما اللينيين فكان له طابع محلي ، وكان يقام في الشتاء في آخر شهر يناير ،ولم يكن يحضره سوى القليل من الأجانب. اما اعياد ديونيسوس الريفية فكانت تقام في آخر شهر ديسمبر .

ولقد كانت الدولة هي التي تتولى تنظيم هــذه المهرجانات المسرحية ، كما كانت تفعل في جميع المسابقات الفنية الاخرى التي تضم مجموعة من المتنافسين . ولقد بدأت هذه المهرجانات اولاً بالتراجيديا في اعياد ديونيسوس الحضرية ، وذلك في عهد بيزيسترات Pisistrate عام ٥٣٤ ق. م. ولم تعرف اثينا سوى هذا النوع من المسابقات مدة قرن من الزمان ؛ اي حتى حوالى عام ٤٣٣ ق. م. وهو الوقت الذي اضيف فيه مهرجان آخر ، يقام في مسرح لينيين Lénéene .

ولقد كانت هذه المسابقات المسرحية قاصرة اولاً على التراجيديا ، ولم تضف الكوميديا الا حوالى عام ٤٨٦ ق. م. في اعاد ديونيسوس الحضرية ، وفي عام ٤٤٢ ق. م. في مسرح لينيين . ولم يسمح بالتقدم للمسابقات التراجيدية الا لثلاثة شعراء كل مرة ، يقوم كل شاعر منهم بتقديم ثلاث تراجيديات ، ودراماهجائية . اما المسابقات الكوميدية فقد كان يسمح احياناً لثلاثة شعراء ، واحياناً لخمسة[1] ، بالتقدم لتلك المسابقات ، وكان كل شاعر يقدم كوميديا واحدة. ولقد كان الشعراء يختارون في بدء هذه المسابقات بوساطة هيئة المحكمين ، وقد كان هذا الاختيار يتم حسب رغبة هذه الهيئة ، وذلك بعد ان تستطلع رأي المشتغلين بالأدب . ومعنى ذلك ان التنافس في الحقيقة لم يكن يدور سوى بين كبار الشعراء اليونانيين المشتغلين بالتأليف المسرحي . ولهذا نلاحظ دائماً ان هذا التنافس كان يجري بين إشيل Eschyle وسوفوكل Sophocle وشاعر ثالث ، أو بين سوفوكل وايريبيد وشاعر ثالث ، اي بين الشعراء الذين تزعموا المسرح اليوناني زمناً طويلاً . كما نرى نفس الشيء بالنسبة للكوميديا ؛ فأرسطوفان دائماً على رأس المتسابقين .

وهذا التنظيم وان كان فيه نوع من التكريم لبعض الشعراء الذين اعترف بهم فعلاً كزعماء ، الا انه يظلم كثيراً العبقريات الناشئة التي تريد ان تشق طريقها نحو المسرح ، والتي قد يقتلها — من اول تفتحها — هذا الابعاد الصارم عن المسابقات المسرحية . وقد احسن الشاعر الكبير ارسطوفان بهذا التحكم العنيف في مبدأ حياته المسرحية ، فلم يجرؤ على تقديم اول مسرحياته موقعة باسمه الى هيئة التحكيم ، وانما لجأ الى صديق له يدعى كاليسترات Callistrate — معروف من تلك الهيئة — ليقدمها على انها من تأليفه[2]. وهذا التصرف الذي قام به ارسطوفان يدل دلالة قاطعة على قسوة تلك الطريقة التي كانت تتبع في اختيار الشعراء

---

١) حدد ثلاثة شعراء فقط في عهد ارسطوفان .

٢) M. Croisset, *Aristophane et les partis à Athènes*, p. 46-47.

المتسابقين . ثم ان هذا الاختيار كان يخلق نوعاً من التقديس لبعض الكتّاب ، ويوجّه ذوق الجمهور نحو نوع خاص من التأليف . ورغم كل تلك العيوب ، فان هذا النظام كان يجبر على إفساح الطريق لعبقريات غير معروفة ، ولو كانت تلك العبقريات تهاجم التقاليد المعروفة ، وتدعو اليه من جديد ، كما فعل مع ايريبيد .

ولم يكن الجمهور يفاجأ بالمسرحيات التي تقدم في تلك المسابقات ، وانما كانت تقام قبل حلول العيد حفلات خاصة في مسرح اوديون Odéon ، يعرف فيها الجمهور اسمــــاء الشعراء الذي سيتنافسون ، واسماء الممثلين الذين سيقومون بتمثيل كل مسرحية ، وموضوع كل مسرحية من تلك المسرحيات . ولقد كان الشعراء هم الذين يقومون بتقديم كل ذلك ، ويظهر كل شاعر على المسرح مع مجموعة الممثلين الذين سيمثلون مسرحياته ، يصاحبهم اعضاء الجوقة .

فالجمهور – إذن – كان يذهب الى المسرح ولديه فكرة عامة عن الشاعر ، وعن المسرحية نفسها . ولقد كان بعض الشعراء يطبع مسرحياته – كما كان يفعل احياناً ارسطوفان – فقد كانت هناك فرصة ليقوم الجمهور بقراءة المسرحية قبل مشاهدتها تمثل على المسرح . ويمكن ان يقال ان الجمهور – او بعض هـــذا الجمهور على اقل تقدير – كان يذهب الى المسابقات المسرحية وقد كوّن بعض الأحكام حول الشاعر ومسرحياته ؛ ولهذا فإنه لمن الطبيعي ان يقوم هذا الجمهور بدور ايجابي في الأحكام النهائية التي تصدرها هيئة المحكمين. ثم ان تلك الأحكام التي كان يصيح بها الجمهور اثناء العرض او بعده لم تكن وليدة التأثر المباشر نتيجة لمشاهدة التمثيل وحده، وانما كانت ايضاً وليدة لقراءة وتفكير قبل الحضور الى المسرح . وان التاريخ ليحدثنا عن تلك المناقشات الحامية التي كانت تدور بين الجماهير في كل مكان حول كل ما يدور في أثينا ، وليس من شك في ان ذلك الجدل كان يمس ايضاً الشعراء والمسرحيات التي تقدم في اعياد ديونيسوس .

وليس ببعيد ان تكون هيئة التحكيم قد تأثرت بالأحكام والآراء التي تدور على الألسن في أثينا[١] .

ومهما يكن من امر فان هيئة التحكيم كانت تقدم التقارير النهائية عن ترتيب الشعراء المتقدمين في نهاية كل مسابقة، وهذه التقارير، وان كانت لم تصلنا كاملة، الا انه قد وصل الينا بعض فقراتها ، واقدم فقرة وصلتنا ترجع الى عام ٤٧٢ ق. م.[٢] وهي فقرات ليست كاملة — على كل حال — من الناحية الفنية ؛ لانها لا تحاول ان تعلل تعليلاً فنيـاً تلك الأحكام التي اصدرها كل عضو ، او ذلك الترتيب النهائي للشعراء . ويمكن — الى حد ما — ان تعتبر هذه الاحكام النهائية دليلاً على وجود نوع من التقدير الفني لهذه المسابقات ، وعلى وجود نقد ادبي متحكم في النشاط الأدبي والفني الذي كان يظهر في تلك الفترة من تاريخ اليونان. ثم ان هذا النقد لم يكن مقصوراً على النص الأدبي وحده ، وانما كان يحاول ان يحكم على كل شيء يدور في المسرح من تمثيل وموسيقى ومناظر واخراج ؛ فهو نقد مسرحي بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من معان . ويمكن ان يسمى هـــذا النوع من النقد بنقد المسابقات المسرحية .

ولقد كان ارسطو اول من قدر القيمة الادبية العالية لهذه المسابقات ، فأخذ يجمع نتائج هذه المسابقات ، وبذلك حفظ للعالم اثراً هاماً من آثار النقد المسرحي اليوناني . وقد طبعت هذه الآثار في كتابين ، يسمى احدهما «Didascalies»[٣] ديداسكالي ، ويسمى الآخر « الانتصارات في مسرح ديونيسوس الكبير وفي مسرح لينيين »[٤] .

---

١) راجع وصف ارسطوفان للاحتفال الذي كان يدور في اثينا بمناسبة أعياد ديونيسيوس الحضرية في مسرحيته الغمام . *Les Nuées*, t. I, p. 176-177.

٢) O. Navarre, *Le théâtre grec*, p. 264.

٣) معنى هذا الاصطلاح عند اليونانيين : الارشادات التي يعطيها الشعراء للممثلين . أما الرومان فكانوا يعنون به : الارشادات التي تذكر في رأس المسرحية .

٤) راجع عن ذلك O. Navarre, *o.c.*, p. 262-270

ولم يكن هذا النوع من النقد بعيداً عن الشك، وانما كان نقداً يشوبه الكثير من الانحراف ، ومن الأحكام المغرضة التي لا تراعي القواعــد الفنية وحدها ، ويكفي طعناً فيه ان نذكر ان مسرحية « أوديب ملكاً » ، للشاعر الكبير سوفوكل ، وهي اروع ما خلفه اليونان من آثار مسرحية ، لم تنل الجائزة الأولى في تلك المسابقات ، وانما فازت بها مسرحية لشاب ناشئ اسمه فيلوكليس Philoclès ، وهو ابن اخت إشيل الشاعر الكبير ، ولقد سخر أريستيد Aristide من مثل هذا الحكم[1] .

ويصل النقد الأدبي الى مرحلة جديدة عندمـــا ينزل الشعراء الذين يكتبون للمسرح الى ميدان النقد المسرحي ، ويحاولون ان يقدموا للجمهور آراءهم في الفن المسرحي بوجه عام ؛ وذلك عن طريق معالجة بعض مشكلات هـــذا الفن من كتب مستقلة ، او بمحاولة فتح باب للنقد المسرحي على خشبة المسرح نفسه . ويبدو ان بعض الشعراء قد حاول ذلك عندما رأى ان المسابقات المسرحية ، التي تقيمها وتشرف عليها الجهات الرسمية ، لا تنتهي بنتائج ادبيـــة خالية من الهوى والتحيز ، وانها لا تقوم على اسس قويمة من النقد السليم . ثم ان بعض هؤلاء الشعراء قد حاول من جهة اخرى ان يظهر سخطه على بعض الطرق المسرحية التي سار عليها بعض كبار الشعراء الذين يكتبون للمسرح ،وكانوا يمثلون مدرسة تختلف الى حد كبير عن المدرسة الأدبية التي ينتمي اليها الشاعر المهتم بالنقد . فالنقد الأدبي كان – على كل حال – بين ايدي الشعراء في تلك المرحلة .

ولقد انقسم هذا الفريق من الشعراء ، الذين اهتموا بالنقـــد المسرحي ، الى فريقين ؛ فقد حاول البعض تقديم نظريات عن بعض نواحي الفن المسرحي ، وهو الطريق الذي سلكه الشاعر المسرحي الكبير سوفوكل [٤٩٧–٤٠٥ ق.م.] . فقد كتب هذا الشاعر كتاباً عن الجوقة المسرحية[2] ، ولكن هذا الكتاب قد فقد

---

١) O. NAVARRE, *Les représentations dramatiques en Grèce*, p. 49.

٢) راجع P. MASQUERAY, *Euripide et ses idées*, p. 37. O. NAVARRE, *Les représentations...*, p. 37.

للأسف الشديد ، ولم تحتفظ المراجع القديمة الا باسمه . ويظهر انه هو الشاعر الوحيد الذي حاول ان يكتب نظرية عن الفن المسرحي ، ولكنه لم يهتم في هـــذا المؤلف الا بالاخراج المسرحي من الوجهة العملية . وليس ببعيد ان يكون ارسطو قد نقل عنه تلك الجملة الشهيرة في كتابه « الشعر » : « لقد قال سوفوكل ... انه يصور الرجال كما يجب ان يكونوا عليه ، بينما يصورهم ايريبيد كما هم عليه »[١].

ويظهر ان ايريبيد [٤٨٠–٤٠٦ ق. م.] هو اول شاعر يوناني حاول في مسرحياته ان يترك مجالاً للنقد الأدبي ، وان يجعل من مسرحه مكاناً لنقد غيره من المؤلفين المسرحيين .

ونحن نعلم ان اشيل وسوفوكل وايريبيد هم اعظم الشعراء الذين خلقوا الدراما اليونانية خلقاً فنياً صحيحاً ؛ فالاول ارسى قواعدهـــا الاولى ، والثاني هذب تلك القواعد ، وجعل منها صورة رائعة للفكر اليوناني القديم ، والثالث وصل بالدراما اليونانية الى القمة ، وخلق منها نماذج حية للوعي اليوناني المتقدم المتطور ، ولكن كان بينهم من الخلاف في الآراء والاتجاهات مـــا جعل كل شاعر منهم يمثل مدرسة تختلف عن الاخرى اختلافاً كبيراً . ولقد دفع هذا الاختلاف الواضح بينهما ايريبيد الى محاولة الهجوم على اشيل ، ومحاولة هدم الاتجاه الذي يمثله . ايريبيد – على كل حال – لم يذكر اسم إشيل صراحة ، وانما سخر من طريقته دون ان يشير من قريب او بعيد الى اسمه ، وقد ردد تلك السخرية في مسرحياته : إلكتر Electre [٢] ؛ المتضرعات Suppliantes [٣] ؛ والفنيسيات Phéniciennes [٤] .

ويختلف مؤرخو الادب اليوناني حول تلك الاشارات التي ذكرها ايريبيد في مسرحه ؛ فيرى البعض ان الشاعر الكبير كان يهدف بتلك الاشارات الى نقد

---

١) ARISTOTE, *Poétique*, 1460 (b), p. 71.

٢) Vers 520-544.

٣) Vers 846-857.

٤) Vers 751.

مسرح إشيل ، وان يجعل معاصريه يفهمون ان فن سابقيه اقرب الى الملاحم منه الى الشعر التراجيدي ، وان ذلك الفن ابطـأ من فنه ، كما انه بعيد عن الواقع الملموس . ولا يتردد في ان يؤكد ان ايريبيد « قد لعب دور الناقد المسرحي »[١] . ولقد سبق ان أكد المؤرخ Radermacher نفس الرأي[٢] .

ويرى البعض الآخر ان ايريبيد لم يكن يقصد النقد المسرحي في مسرحية إلكتر Electre ، وانما كان كل همه هو الدعاية لفنه الجديد ، ومحاولة جذب الانظار الى الطابع المبتكر الذي طبع بـه مسرحيته ، والاشادة بالتغييرات التي ادخلها على تلك المسرحية ، والتي لم يتوصل اليها كل من اشيل وسوفوكل ، رغم ان كلا منهما كتب مسرحية حول نفس الموضوع[٣] .

وليس هناك ما يقطع بأن ايريبيد لم يكن يقصد الامرين في وقت واحد ، فقد حاول ان يثير دعاية حول مسرحه في نفس الوقت الذي نقد فيه إشيل ، وسخر من اتجاهاته المسرحية .

ولكن ايريبيد لم ينجح في نقده إشيل وسخريته منه ؛ وذلك لان الدراما بطبيعتها لا تتحمل النقد والسخرية والتهجم ، وانما هذه الأمور أليق بالكوميديا منهـا بالدراما ، وهذا ما حاوله الشاعر الكوميدي ارسطوفان في مسرحه .

---

١) P. Masqueray, *o.c.*, p. 47, note 3.

٢) *Euripides, als litterarischer Kritiker. Philologues*, 1903, t. 58, p. 546 et suiv.

٣) Henri Grégoire, *Euripide*, textes (5 vol.), t. IV, p. 184.

مراجــع

بعض المراجع عن اشيل

COMAN, J., *L'idée de la Nemésis chez Eschyle*. Paris, 1931.

DUMORTIER, J., *Les images dans la poésie d'Eschyle*. Paris, 1935.

EARP, F.R., *The style of Aeschylus*. Cambridge, 1948.

GIRARD, P., *De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle. Revue des Etudes Grecques*, 1894-95.

MÉAUTIS, Georges, *Eschyle et la triologie*. Paris, 1936.

MURRAY, G., *Aeschylus. The creator of tragedy*. Oxford, 1940.

SMYTH, H.W., *Aeschylean tragedy*. Berkely, 1924.

SCHAERER, René, *L'homme antique et la structure du monde intérieur*. Paris, Payot, 1958. *Eschyle*, p. 81-129.

THOMSON, G., *Aeschylus and Athens. A study in the social origins of drama*. London, 1946.

بعض المراجع عن سوفوكل

ALLEGÉE, F., *Sophocle. Etude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*. Lyon, Paris, 1905.

BOWR, C.M., *Sophoclean tragedy*. Oxford, 1958.

EARP, F.R., *The style of Sophocles*. Cambridge, 1944.

KAMERBEEK, J.C., *The plays of Sophocles. Commentaries*. Leiden, 1953.

LETTERS, F.J.H., *The life and work of Sophocles*. London, New York, 1953.

MÉAUTIS, G., *L'Œdipe à Colone et le culte des héros*. Université de Neuchatel, Faculté des Lettres. Recueil de travaux, Fasc. 19, 1940.

SCHAERER, René, *L'homme antique. Sophocle*, p. 171-211.

WALDOCK, A.J.A., *Sophocles the dramatist*. Cambridge, 1951.

WEBSTER, Th. B.L., *An introduction to Sophocles*. Oxford, 1936.

WHITMAN, C.H., *Sophocles. A study of heroic humanism*. Cambridge. 1951.

بعض المراجع عن اريبيد

ALLEN, J.T., *A Concordance to Euripides*. Berkely, Los Angeles, London, 1954.

BLAIKLOCK, E., *The male characters of Euripides. A study in realism*. Wellington, 1952.

DECHARME, P., *Euripide et l'esprit de son théâtre*. Paris, Garnier, 1893.
DELEBECQUE, E., *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*. Paris, 1951.
ESTÈVE, J., *Les innovations musicales dans la tragédie grecque à l'époque d'Euripide*. Nîmes, 1902.
EURIPIDE, *Texte* (5 vol.). Établi par Henri Grégoire. Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1925.
GIRARD, P., *La triologie chez Euripide. Revue des Etudes Grecques*, n° 75, p. 149 et suiv.
GREENWOOD, L.H.G., *Aspects of Euripides tragedy*. Cambridge, 1953.
GRUBE, G.M.A., *The drama of Euripides*. London, 1941.
HETTICH, Ernest L., *A study in ancient nationalism. The testimony of Euripides*. Williamsport, 1933.
MASQUERAY, Paul, *Euripide et ses idées*. Paris, Hachette, 1908.
—, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*. Paris, 1895.
NORWOOD, G., *Essays on Euripidean drama*. Berkeley, Los Angeles, London, 1954.
PATIN, M., *Etudes sur les tragiques grecs. Euripide* (2 vol.). Paris, Hachette, 1858.
RADERMACHER, *Euripides, als litterarischer Kritiker. Philologues*, 1903, t. 58, p. 546 et suiv.
SCHAERER, René, *L'homme antique. Euripide*, p. 239-287.
TUDEER, L.O. Th., *Some remarks on the letters of Euripides*. Helsinki, 1921.
—, *Euripides, the rationalist. A study in the history of art and religion*. Cambridge, 1913.
WINNINGTON - INGRAM, R.P., *Euripides and Dionysus. An interpretation of the Dacckae*. Cambridge, 1948.
ZUNTZ, G., *The political plays of Euripides*. Manchester, 1955.

بعض المراجع عن تلك الفترة

CROISET, Alfred et Maurice, *Histoire de la littérature grecque* (5 vol.). Paris, 1910-21.
FLICKNGER, R.C., *The Greek Theater and the Drama*. Chicago, 1922.
HAIGH, A.E., *The Tragic Drama of the Greeks*. Oxford, 1896.
HARRY, J.E., *Greek tragedy, emendations, interpretations and critical notes*. New York, 1933.
NAVARRE, Octave, *Les représentations dramatiques en Grèce*. Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1929.
—, *Le théâtre grec*. Paris, Payot, 1925.

الفصل الثالث

ارسطوفان الناقد

Aristophane

لم يستطع التاريخ حتى الآن تحديد مولد ارسطوفان تحديداً اكيـداً ؛ فبعض المؤرخين يحدد ذلك المولد بعام ٤٥٠ ق. م. وآخرون يرجحون انه ولد عام ٤٥٤ او ٤٥٥ ق. م. والمشكلة ذاتها تصادفنا عند تحديد السنة التي توفي فيها ، ولم يستطع المؤرخون ان يقولوا اكثر من انه مات ما بين عامي ٣٧٢ ـ ٣٧٥ ق. م. وكل تلك الصعوبات ترجع الى نقص المراجع القديمة في تلك الناحيـة ، وعدم العثور حتى اليوم على دليل قاطع يحدد بالضبط مولده ووفاته .

وليس هناك من شك في ان ارسطوفان شخصية حقيقية ،وقد اجمع المؤرخون على ذلك ، وليس هناك اي خلاف حول تلك النقطة .

والده يسمى فيليبوس Philippos ، من قبيلة پانديونيش Pandionis ، فهو اثيني المولد . وقد اكدت الدراسات الحديثة ان الشبهات التي اثيرت حول نسبته الى اثينا لا اساس لها من الصحة .

وقد اثير الكثير من الجدل حول عدد المسرحيات التي كتبهـا ذلك الشاعر الكبير ؛ ويتحدث الكثير من العلماء في القديم عن خمس وخمسين او اربع وخمسين

مسرحية احياناً ، وعن أربع وأربعين ، أو أربعين مسرحية أحياناً أخرى ، ويبدو ان الرقم الاخير هو الأقرب الى الواقع ، وهناك من الأدلة ما يؤكد دقته .

ولم يبق من هذا العدد الضخم من المسرحيات سوى إحدى عشرة مسرحية ، وصلت الينا كلها ، وهي مترجمة الى اكثر لغات العالم ، ما عدا اللغة العربية طبعاً ، وهو أمر يؤسف له ، وكم نرجو ان يقوم المتخصصون في الدراسات اليونانية بهذا العمل الأدبي الكبير .

لقد اتخذ ارسطوفان من شخصية ايريبيد ومسرحياته مادة لمسرحه الكوميدي ، منذ اللحظة التي بدأ ارسطوفان يؤلف فيها للمسرح .وهو تقليد سارت عليه الكوميديا اليونانية القديمة ، ووجدت عند الشعراء والفلاسفة والساسة مادة لها . فالكوميديا القديمة عاشت مع الحياة اليومية ، وربطت نفسها بالأحداث العامة ربطاً تاماً ، ولقد وجدت في ذلك السبيل ، الذي سارت عليه ، قوتها وحيويتها . وليس من شك في ان ارسطوفان قد لعب دوراً كبيراً في هذا التوجيه ؛ فنحن نرى في مسرحيته الأولى[1] احدى الشخصيات التي تشبه ايريبيد الى حد كبير ، فقد رسم ارسطوفان في هذه المسرحية ثلاث شخصيات : شخصية الاب الاثيني الشديد المحافظة ، المؤمن بالتقاليد ، الذي يذكر بالخير دائماً ذكريات العهد القديم . ثم شخصية كل من ولديه الشابين : احدهما متعلق بالتعاليم التي يسير عليها والده ؛ والآخر مؤمن بالتجديد ، معجب بالسوفسطائيين ، يجيد الحديث ، ويحسن الكلام . والمشكلة الرئيسية في تلك المسرحية تدور حول شخصية كل من الشابين ، وموقفهما من التقاليد اليونانية القديمة ، ومقدار ايمان كل منهما بالتجديد والفلسفة السوفسطائية . ويمكن الظن ان ارسطوفان قد جعل من الشاب المعجب بالجديد صورة لايريبيد ؛ وذلك لان ارسطوفان يجعل ذلك الشاب يثير دائماً تلك المشكلات التي كان يعجب بها ايريبيد ، فالابن المحب للجديد لا يهتم بدراسة هومير ، قد نسي الشعراء الوطنيين القدامى ، واخذ يجدد في الآلات الموسيقية .

---

١) وهي مسرحية فقدت ، ولم يبق منها الا بعض فقراتها .

وعلى ضوء موقف ارسطوفان من ايربيد ، يمكن ان يقال ان ارسطوفان – منذ فجر حياته المسرحية – قد جعل من شخصية ايربيد، دون ان يذكر اسمه صراحة في اول الأمر – كما نرى في هـذه المسرحية – مادة للهجوم والسخرية والنقد المسرحي . ونحن نعلم ان ايربيد هو اول شاعر مسرحي يوناني هاجم التقاليد القديمة ، وسخر من الأساطير والآلهة، وأظهر اعجابه بالمدرسة السوفسطائية ، وتتلمذ على فلسفتها ، وردد الكثير من آرائها في مسرحه ، كما انه اول شاعر تراجيدي غير الآلة الموسيقية التي كانت تستخدم في المسرح اليوناني . وهي معالم الشخصية التي رسمها ارسطوفان في تلك المسرحية ، والتي تنطبق تمام الانطباق على ايربيد، والتي تابع نقدها طوال حياته في عدة مسرحيات كوميدية . وسنحاول ان نتابع ارسطوفان في مسرحياته المتعددة ، ونبين الخطوط الرئيسية لكل مسرحية من تلك المسرحيات ؛ وذلك للوقوف على تطور الأفكار النقدية في مسرحه ، والدور الذي لعبه ارسطوفان في تاريخ النقد اليوناني بوجه عام .

الكارنيـّون les Acharniens [1] أولى مسرحيات ارسطوفان التي وصلتنا كاملة، وقد مثلت في مسرح لينيين بأثينا في آخر شهر يناير عام ٤٢٥ ق. م. والفكرة التي تدور حولها المسرحية هي الدعوة الى السلام ، وايقاف تلك الحرب التي استمرت ستة اعوام كاملة دون ان يجني احد النصر فيها . وهي فكرة غالية ، دافع عنها ارسطوفان في مسرحيتين كتبهما بعـد ذلك ، وهما : السلام (٤٢١ ق. م.) وليزيستراتا (٤١١ ق. م.) .

وموضوع المسرحية بسيط ، يتلخص في ان أثيني شجاع يدعى ديسيوپوليس Dicéopolis ينجح في ان يجعل مجلس الشعب يناقش السلام الذي عقده هو شخصياً مع الأعداء ، بعـد ان اظهر لهم ان الحرب ليست الا من عمل بعض

---

١) راجع M. Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, p. 72-94. للوقوف على الظروف السياسية التي كتبت فيها هذه المسرحية .

محترفي السياسة ، الذين يودون الربح واللذة . وفي ظل هذا السلام ، يعيش ديسيوپوليس في رغد وسعادة[1] .

ويبدو ان الفكرة السياسية لم تستول تماماً عـــلى تفكير ارسطوفان في تلك المسرحية ، وانما ترك مكاناً فيها للنقد الأدبي والفني . فقد هاجم خصومه من الفنانين ، وجرحهم أشد تجريح ؛ فنراه يهاجم الشاعر انتماكوس Antimachos ، والموسيقي كيريس Chéris ، ومنافسه في المسرح الكوميدي الشاعر كراتينوس Cratinos ، ثم يهاجم ايريپيد ، ذلك الشاعر الذي لم يدع ارسطوفان فرصة تمر دون ان يشن هجوماً عنيفاً ضده . فأرسطوفان يجري على لسان بطل المسرحية ديسيوپوليس هجوماً على الموسيقي كيريس ، الذي يعزف انغاماً حربية فقط ، ويردد ارسطوفان « انه يجب ان أموت هذا العام ، وان اغمض عيني من السأم ؛ وذلك لأنه لا يبدو للعين الا رأس كيريس ، الذي لا يعرف سوى الانغام الحربية[2] » .

ولا يأخذ ارسطوفان في الهجوم على ايريپيد من اول مسرحية ، وانما يبدأ بنقل بعض الفقرات التي يرددها أبطال مسرحية ايريپيد ، المسماة تيليف Télèphe ، والتي مثلت في أثينا عام ٤٣٨ ق. م.[3] يجعل ارسطوفان شخصياته الكوميدية تردد

---

١) راجع نص المسرحية في الترجمة الفرنسية :
ARISTOPHANE, *Texte* (5 vol.). Établi par Victor COULON. Traduit en français par Hilaire VAN DAELE. Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1923-30. T. I, p. 11-66.

٢) T. I, p. 12.

٣) تيليف مسرحية مفقودة ، لم يصلنا سوى بعض الفقرات ، وتتلخص في أن تيليف – ملك ميدي – أصابه أشيل Achille بجرح أثناء دفاعه عن وطنه ضد اليونانيين ، الذين أخذوا يهاجمون طروادة . ويعرف أنه لن يشفى من جراحه إلا بوساطة ذلك الذي تسبب في تلك الجراح ، فيتخفى الملك في ثياب شحاذ أعرج ، ويذهب الى أرجوس حيث يوجد زعماء اليونان . ويتجاهل حتى يصل الى مقر هؤلاء الزعماء ، وذلك بعد أن تمكن من اخفاء الطفل أورست بمساعدة كليتمنستر . ويأخذ زعماء اليونان في مهاجمة تيليف ، ذلك الملك الذي وقف دائماً ضد اليونانيين ، ومنعهم من النزول في مملكته ، ويأخذ تيليف – دون أن يظهر شخصيته الحقيقية – في الدفاع عن وطنه في

بعض الشعر الذي ذكره ايريبيد في تلك المسرحية ، ويجري عـلى لسانها بعض عباراتها الشهيرة : « اي سعادة لهيلاّد »[١] ؛ « يا للقصد الوقح »[٢] ؛ « أيها القرد »[٣]. ويبدو ان ارسطوفان يقصد بذلك التدليل على انحطاط حوار ايريبيد في مسرحياته التراجيدية ؛ وذلك لانه قد سار على طريقة لا تليق الا بالكوميديا ، بدليل انه من السهل على شخصية كوميدية ان تستعير نفس الحوار ، الذي كتبه ايريبيد لشخصياته التراجيدية . كما يمكن الظن أن ارسطوفان يريد ان يؤكد ان نظرية فصل الأنواع المسرحية يجب ان تمتد الى الحوار نفسه ، وان لغة التراجيديا يجب ان تكتب بطريقة يستحيل معها ادخالها في الكوميديا .

ولا يطول بنا الوقت حتى نسمع ديسيوپوليس — بطل المسرحية — يعلن « انه يجب الذهاب لمقابلة ايريبيد »[٤] ، وعندما يصل الى منزله يطرق الباب صائحاً : « ايها العبد ، ايها العبد »[٥] ، منادياً خادم ايريبيد . ثم يدور الحوار التالي :

الخادم — من هناك ؟

ديسيوپوليس — هل ايريبيد موجود ؟

الخادم — إنه غير موجود ، كما أنه موجود ، إذا كنت تحسن الفهم .

ديسيوپوليس — كيف يمكن ذلك ؟ انه موجود وغير موجود ؟

خطبة طويلة . ولقد كشفه حماسه وقوة منطقه في الدفاع عن أعداء اليونان ، فيطلب أشيل قتله ، فيهدد تيليف باعدام أورست إن هم أقدموا على ذلك . ويهدأ أشيل في النهاية ، ويعطي تيليف السلاح الذي جرح به حتى يتمكن من شفاء جراحه .

والموضوع ليس بجديد ، فقد سبق أن عالجه إشيل في مسرحه ، كما عالجه سوفوكل في مسرحه أيضاً .

١) T. I, p. 12.
٢) T. I, p. 17.
٣) T. I, p. 17.
٤) T. I, p. 27.
٥) T. I, p. 27.

الخادم — بكل تأكيد ، ايها العجوز . فكره موجود في الخارج ، مشغول بجمع الشعر ؛ فهو — اذن — غير موجود بالمنزل . اما هو نفسه ، فانه موجود في المنزل ، يكتب التراجيديا وقدماه في الهواء » .

وبعد حوار قصير ، يردّ ايريپيد أخيراً ، ولكنه لا يلبث أن يهرب من محادثة ديسيوپوليس ، ولكن الأخير لا يتركه في عزلته .

« ديسيوپوليس — إنك تكتب وقدماك في الهواء ، في حين انك تستطيع ان تضعها على الأرض ! انني أعرف انك خلقت شخصيات عرجاء . ولكن لم هذه الخرق التراجيدية التي تلبسها تلك الشخصيات ، وتلك الثياب التي تثير الشفقة ؟ إنني أعرف أنك خلقت شخصيات مسكينة . ولكنني أتوسل إليك — جاثياً على ركبتي — ان تعطيني بعض قطع رثة من مسرحياتك القديمة . يجب أن أنشد للجوقة قطعة طويلة ، والموت لي ان اخطأت في القائها »[١] .

ثم يأخذ ديسيوپوليس في محاورة ايريپيد حول الشخصيات التراجيدية التي أوردها في مسرحياته ، وفي تجسيم الأخطاء الفنية التي يعتقد أرسطوفان ان ايريپيد قد وقع فيها ، ولهذا انحط فنه المسرحي ، واضحت تلك الشخصيات أليق بالكوميديا منها بالتراجيديا .

ثم يتطرق الحوار الى مسرحية تيليف من جديد ، ويطلب البطل من ايريپيد ان يعطيه المسرحية ، فيقدمها ايريپيد له[٢] . فيأخذ ديسيوپوليس في السخرية من الطريقة التي اظهر بها ايريپيد شخصياته في ثياب ممزقة ، لا تليق بمكانتها ، ولا يحسن ان تظهر بها شخصيات تراجيدية . ولم يكتف البطل بذلك ، وانما يستمر في السخرية اللاذعة من حوار ايريپيد ، مردداً بعض الشعر الذي اورده في تيليف[٣] .

---

١) T. I, p. 28-29.
٢) T. I, p. 29.
٣) T. I, p. 30.

ويريد ارسطوفان ان يؤكد دائماً نظريته السابقة؛ من أن حوار التراجيديا يختلف كل الاختلاف عن حوار الكوميديا ، وما دام اريبيد قد اعطى حواراً يمكن ان يدخل ضمن حوار مسرحية كوميدية ، فان هذا يدل على انحطاط مسرحيات اريبيد ، وضعف فهمه للفن المسرحي .

ويستطرد ارسطوفان في الاقتباس من مسرحية اريبيد، ويورد فقرات كثيرة[1] ، وكل هذا ليؤكد للجمهور ان الأمر لا يقف عند بعض فقرات قصيرة ، حتى أصبح من الصعب التميز بين التراجيديا والكوميديا .

ثم ان ارسطوفان يريد ان يعرّض أيضاً بالتجديد الذي أدخله اريبيد على التراجيديا ، فهو لم يجعل كل شخصياته من طبقة الآلهة والملوك والأشراف والعظماء ، كما كان يفعل إشيل وسوفوكل ، وانما أدخل في مسرحه شخصيات بسيطة من عامة الشعب ، وزوج بطلة من فلاح ، كما فعل في مسرحية إلكتر Electre ؛ لأنه كان يعتقد أن نبل العاطفة يعادل نبل الدم . وتلك أمور لا يمكن ان يقبلها ارسطوفان ، ولم يرَ فيها إلا تجديداً فاسداً لجأ اليه اريبيد في مسرحه .

والهجوم الذي أثاره ارسطوفان في عنف في تلك المسرحية يكوّن قطعة تكاد تكون بعيدة كل البعد عن الموضوع الأصلي للمسرحية ، وهو السلام ؛ فنحن نرى الفلاح ديسيوپوليس يدير حديثه فجأة ، ويتحدث عن الذهاب الى منزل اريبيد ، لا لشيء الا لمحاولة اخراج اريبيد على المسرح ، وتقديمه للجمهور ، حتى يمكن السخرية منه ، والهجوم على فنه المسرحي ، ومحاولة تجريحه بكل الوسائل.

والأمر لم يقف عند النقد المسرحي ، وتجريح اسلوبه التراجيدي ، وانما وصل التجريح الى أمور شخصية ؛ فنحن نرى ارسطوفان يعرّض بأم اريبيد ، ويسخر منها ، ويزعم انها كانت تقوم ببيع الخضراوات[2] . وهذا أمر خارج عن موضوع

---

١) T. I, p. 30, 31, 32, 34, 51, 65.

٢) وقد كرر أرسطوفان نفس الشيء في مسرحيته « النساء يكرمن آلهة الخصب »
راجع عن والدة اريبيد كتاب. T. IV, p. 34. — P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, p. 3-5.

النقد الأدبي ، ومن المعيب جداً أن يلجأ ارسطوفان الى هذا الاسلوب البعيد كل البعد عن الذوق الرفيع ، وعن المنهاج العلمي السليم .

ثم يرجع ارسطوفان إلى الموضوع الأساسي ، وذلك بعد أن انتهى من هجومه على ايريبيد.ولقد أضعفت تلك الطريقة التي سار عليها ارسطوفان وحدة الموضوع في المسرحية ، وجعلت الوحدة العضوية مثاراً لنقد شديد .

حب ارسطوفان للهجاء الأدبي ، وغرامه بالسخرية من خصومه ، وولعه بالتعريض بايريبيد « المجدد » ، دفعه الى ترك مكان لكل تلك الأمور في اغلب مسرحياته ، وذلك سواء تحملها الموضوع الرئيسي او لو لم يتحملها . وهذا ما نلاحظه ايضاً في مسرحية الغمام les Nuées [١] ، التي تدور فكرتها الأساسية حول التعاليم السوفسطائية ، وخطر تلك التعاليم على المجتمع الأثيني ، والتي حمّل فيها سقراط الدور الرئيسي [٢] .

ارسطوفان في مسرحية الغمام لم ينس – على كل حال – ايريبيد ، وانما ذكره ونقده ، ولكنه يشير هذه المرة الى ما يزعمه خصوم الشاعر إشيل من انه « مليء بالضوضاء ، وغير متناسب ، يهوى الكلمات الضخمة ، ويلتزم حرفية المعنى » [٣]. ولا يتردد ارسطوفان في أن يطلب من اولئك الذين يوجهون نقدهم الى إشيل ان « ينشدوا على الأقل ... شيئاً من هؤلاء المجددين ... » [٤]. ومن الطبيعي الا يذكر ارسطوفان الا شعر ايريبيد كمثل لهذا الشعر الجديد ، ثم يعقب على ذلك الشعر قائلاً.انه « مليء بأقوال سيئة وبذيئة » [٥] .

وينتقل ارسطوفان – بعد ذلك الهجوم الذي شنه على اعدائه من الفنانين –

---

١) T. I, p. 163-230.

٢) راجع M. Croiset, *o.c.*, p. 149-162.

٣) T. I, p. 223.

٤) T. I, p. 224.

٥) T. I, p. 224.

الى الحديث عن المسابقات المسرحية ، ولا يتردد في الاشادة بفنه المسرحي ، ثم يصب غضبه على اولئك الذين يشرفون على تلك المسابقات ؛ وذلك لأنهم لا يعلنون فوزه بالجائزة الاولى في جميع المسابقات . انه يعلن انــه يقدم لهم مسرحيات كوميدية ، « لها طابعها الخاص »[1] ، خالية من الأمور الخارجة عن مفهوم الكوميديا ، تلك الامور التي يلجأ اليها غيره من شعراء الكوميديا . ان مسرحياته لا تعرف ذلك « العجوز الذي يضرب بعصاه من يجاوره عندما يأخذ في انشاد الشعر ؛ وذلك ليتمكن من القاء النكات السمجة . كما ان مسرحياته لا تلجأ الى القفز على المسرح بالمشاعل ، وانها لا تصيح « إيو — ايو » ، ولكنها واثقة من نفسها ، ومن شعرها »[2] .

ويقدم نفسه وفنه الى الجمهور قائلاً : « اما انا ذلك الشاعر ، فانني لا اعطي ثقتي للشعر الطويل ، ولا ابحث عن خداعكم مقدمــاً نفس الموضوع مرتين او ثلاثاً ، ولكنني أحمل اليكم ابتكاراً جديداً نابتاً من فني لا يتشابه ، مليئاً بالأفكار المبتكرة »[3] .

وليس من شك في ان ذلك الحديث الذي يثيره ارسطوفان مرة ضد اعدائه من الفنانين ، ومرة اخرى للدفاع عن فنه الكوميدي ، هذا الحديث يحمل في طياته آراء هامة عن فن الكوميديا ؛ وذلك لأن ارسطوفان ينقد تلك الحيل البعيدة عن الفن الكوميدي الراقي ، والتي كان يلجأ اليها بعض كتّاب الكوميديا في عصره . كما انه لم يفهم الكوميديا على انها نكات و « قفشات » مضحكة ، وانمــا كان يهدف الى ان يكون هذا الفن مليئاً بالأفكار المبتكرة ، مصوراً شخصية الكاتب نفسه ، وليس مسخاً وتقليداً لفن الآخرين .

ويتابع ارسطوفان هجومه على فناني عصره ، ويصفهم بالتقليد في مسرحيــة

---

١) T. I, p. 186.
٢) T. I, p. 186.
٣) T. I, p. 186-187.

الزنابير[١] les Guêpes.وقد مثلت هذه المسرحية على مسرح لينين في شهر فبراير سنة ٤٢٢ ق. م. وقد فازت بالجائزة الاولى . ورغم ان موضوع المسرحية يدور حول فساد نظام القضاء في اثينا ، ويهاجم الطريقة التي كان يتم بها اختيار القضاة في تلك المدينة ، الا اننا نجد ارسطوفان يأخذ في التحدث عن أمور فنية في آخر المسرحية، وذلك بعد ان انتهى فعلاً من الموضوع الأساسي.فهو يتحدث عن الرقص والموسيقى والمسرح موجهاً النقد الشديد لبعض الراقصين[٢] ، ساخراً من الشاعر التراجيدي الفاشل ستينيلوس Sthénélos ، الذي يصفه بأنـــه « خاوي الوفاض تماماً »[٣] . ولا ينسى ارسطوفان ان يعرض بايريبيد[٤] ، وهو امر لا يمكن ان ينساه ، كما سبق ان بينّا ، وكما سنبيّن . وبعد ذلك يسخر من جميع الشعراء التراجيديين المعاصرين له ؛ وذلك لأنه لا يرى فيهم سوى « مقلدين عريقين »[٥] . وينهي الشاعر تلك المسرحية باخراج بطلها فيلوكليون Philocléon في زي أبطال مسرحيات ايريبيد، راقصاً على المسرح رقصات مضحكة[٦] . ويهدف ارسطوفان من ذلك الى اضحاك الجماهير من اسلوب ايريبيد المسرحي ، ومن تلك الطريقة التي سار عليها الأخير في مسرحياته .

ويعود ارسطوفان — من جديد — إلى نقـــد ايريبيد في مسرحية السلام la Paix[٧] . وقد مثلت « السلام » في اعياد ديونيسوس الكبرى ، في آخر شهر مارس عام ٤٢١ ق. م. وفازت بالجائزة الثانية في تلك المسابقات المسرحية. ويدور موضوعها حول مميزات السلام وويلات الحرب ، ولكن ارسطوفان لا يود ان يترك ايريبيد ،وانما يجري على لسان ابطال هذه المسرحية الكوميدية بعض الحوار الذي

---

١) النص موجود في .T. II, p. 17-84
٢) T. II, p. 74.
٣) T. II, p. 74.
٤) T. II, p. 79.
٥) T. II, p. 81.
٦) T. II, p. 81.
٧) راجع النص الكامل لتلك المسرحية في .T. II, p. 98-156

كتبه اريبيد لابطال مسرحياته التراجيدية . وكان ارسطوفان يهدف من وراء ذلك الى تأكيد فكرته عن مسرح اريبيد ، ذلك المسرح التراجيدي الذي يمكن ان يحول في سهولة ويسر الى مسرح كوميدي ، والذي يتصف بعدم انسجام الحوار مع موضوع المسرحيات التراجيدية التي يقدمها اريبيد[١] .

وارسطوفان — كعادته دائماً — يحب ان يتحدث عن بعض الفنانين والشعراء الذين يريد ان يسخر من فنهم ، وذلك مهما تعارض ذلك مع موضوع المسرحية الاساسي ، واضعف وحدة الموضوع فيها . فنحن نراه — على كل حال — يهاجم خصومه من شعراء الكوميديا[٢] ، ولا ينسى ان يسخر من كارسينوس Carcinos الراقص ، ويطلب من آلهة الفن ألا تسمح له بالرقص ، حتى ولو « تضرع ان يرقص هو وابناؤه »[٣]. ثم يأخذ في مهاجمة الشاعر التراجيدي مورسيموس Morsimos وزميله ميلانتيوس Mélanthios[٤] ، كما يهاجم الشاعر كيوس Chios[٥] . ويظهر من كل هذا ان ارسطوفان كان مولعاً بالتشهير بخصومه في كل مناسبة ؛ وذلك حتى لا ينسى الجمهور تفاهة فنهم .

ثم نلمس — بجانب هذا التشهير العنيف — حب ارسطوفان واجلاله للشاعر هومير ، وهما حب واحترام عميقان ، ولا يذكر الشاعر هومير الا مصحوباً بوصف يؤكد احترامه واجلاله ، فهو يذكر هومير مصحوباً بكلمة « الحكيم »[٦] . ومن الطبيعي ان يصدر ذلك الحب من ارسطوفان ، ذلك الشاعر المحافـظ ، المؤمن بالتقاليد ، الذي يحترم فن هومير ، ويعشق اسلوبه الفني .

ويتابع ارسطوفان نشاطه المسرحي ، فيقدم مسرحية الطيور les Oiseaux[٧] .

---

١) T. II, pp. 103, 104, 121, 129.

٢) T. II, p. 130.

٣) T. II, p. 131.

٤) من عائلة الشاعر إشيل T. II, p. 132.

٥) T. II, p. 133.

٦) T. II, p. 145.

٧) نص المسرحية يوجد في T. III, p. 22-108.

وقد مثلت تلك المسرحية في أثينا ، اثناء أعياد ديونيسوس الكبرى عام ٤١٤ ق. م.
ولم تفز إلا بالجائزة الثانية . ولم يحاول الشاعر الكبير ان يعالج موضوعاً سياسياً او
اجتماعياً ، وانما قدم للجمهور كوميديا مرحة ، هدفها الامتاع قبل كل شيء .
والملفت للنظر حقاً هذه المرة هو ان ارسطوفان لم يحاول ان يناقش أموراً فنية ، كما
انه لم يقحم على الموضوع مسائل أدبية أو نقدية ، كما يفعل دائماً في كثير من
مسرحياته .

وبعد ثلاثة اعوام ، يقدم ارسطوفان للجمهور اليوناني مسرحيته ليزستراتا
Lysistrata [1] ، التي مثلت في اثينا على مسرح لينيين ، في آخر شهر يناير عام
٤١١ ق. م.

والمسرحية دعوة نبيلة الى السلام ، وصرخة لايقاف الحرب الرهيبة التي كانت
تدور في بلاد اليونان في تلك الفترة ، والتي أصبحت تهدد بالخطر البلاد كلها .
ويتلخص موضوع المسرحية في ان المواطنة الأثينية ليزستراتا تجمع كل نساء
اليونان — وخاصة نساء المدن الكبرى — وذلك لدعوة الرجال الى ايقاف الحرب ،
وقبول السلام حتى يمكن انقاذ العالم من الويلات التي يصاب بها ، وقد اقسمن
على مقاطعة الرجال حتى يقبلوا هذا العرض الانساني النبيل .

وتلك المسرحية ، كالمسرحية السابقة ، لا تتضمن مناقشات أدبية أو نقدية ،
ولم يتعرض فيها ارسطوفان لخصومه من الفنانين ، كما لم يحاول ان يذكر ايريبيد
بخير او شر .

ويظهر ان ارسطوفان كان جم النشاط في تلك الفترة ، فقد قام بتقديم مسرحية
أخرى في نفس العام الذي قدم فيه مسرحيته السابقة . والمسرحية الجديدة تسمّى
النساء يكرمن آلهة الزراعة وابنتها ، أو أتباع تيسموفوري les Thesmophories [2] ،

---

١) راجع نص المسرحية في .T. III, p. 118-177
٢) راجع نص المسرحية في .T. IV, p. 16-71

وقد مثلت في اعياد ديونيسوس الكبرى في آخر مارس عام ٤١١ ق. م. [١]

وفكرة المسرحية تدور حول الأدب فقط ، ولا تحاول أن تناقش — من قريب أو بعيد— المشكلات السياسية التي كانت قائمة في تلك الفترة. ويتلخص الموضوع في ان نساء أثينا يستعددن للاحتفال بعيد آلهة الاخصاب ديميتيه Déméter ، وابنتها پيرسيفوني Perséphoné ، كما هي عادتهن في شهر اكتوبر من كل عام . وقد قررن أن ينتهزن هذه الفرصة ليقمن بمحاكمة الشاعر ايرپيد، والانتقام منه، جزاءً على افتراءاته ضدهن في مسرحياته . ويصل هذا الخبر ايرپيد، فيصاب بالذعر من جراء ذلك ؛ لأنه يعلم أن ليس هناك من سيقوم بالدفاع عنه من بين النساء . فيفكر في الاستعانة بالشاعر التراجيدي أجاتون Agaton [٢] ليتخفى في ثياب

---

١) يتردد بعض المؤرخين ما بين عامي ٤١١ ، ٤١٠ ق. م. راجع:
G. Murry, *Aristophane. A study*, p. 112.

٢) تحدث أفلاطون عن أجاتون في « المائدة » ؛ وذلك لأن تلك الدعوة التي دار فيها حديث « المائدة » كانت في منزل أجاتون، وقد أقام هذا الأخير ذلك الحفل بمناسبة أول فوز له في المهرجان المسرحي عام ٤١٦ ق.م. ويتحدث عنه أفلاطون بحب واعجاب ، ويصفه بالرقة والحساسية ، وسمو الذوق ، وجمال التفكير ، كما نلمس في « المائدة » الصداقة الوطيدة التي كانت تجمع بين سقراط وأجاتون .

ولد أجاتون حوالى عام ٤٤٥ ق.م. وقد دعاه ملك ماسيديون — بعد فوزه في المسابقات المسرحية عام ٤١٦ ق.م. — فقبل الدعوة ، واندمج في حاشية الملك . وقد توفي الشاعر في بيلا في اواخر القرن الخامس قبل الميلاد ولم يصلنا سوى حوالى سبعة أسماء من مسرحياته . ومن المؤكد أن أجاتون قد أدخل الكثير من التجديد على الفن التراجيدي . ويؤكد ارسطو أن مسرحه لم يكن سوى ملحمة درامية — وهو الاتجاه الذي أحياه في القرن العشرين الشاعر الألماني برخت — كما يؤكد ارسطو أن عيوب مسرح أجاتون تتركز في خلوه من المواقف القوية ، ومن العواطف المتطورة ، ويرى ارسطو أن تلك الأخطاء في تكوين المسرحية هي التي أدت الى فشله الفني . ولقد سلك أجاتون في اختيار الموضوعات المسرحية طريقاً بعيداً عن التاريخ والاساطير اليونانية .

ولقد تزعم أجاتون مجموعة من الشباب الأثيني المعجبين بمسرح ايرپيد ، والمقلدين لفنه المسرحي، ولقد كانوا ، في نفس الوقت ، من المعجبين بالسوفسطائيين ، ولكنهم لم يبلغوا مرتبة ايرپيد الفنية وانما خلقوا نوعاً من الفن التراجيدي الخطابي ، الذي يهدف الى اظهار المقدرة الخطابية واللغوية ، وذلك على حساب الموضوع والشخصيات والحوار. — راجع :
M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, t. III, p. 388-393.

امرأة، ويذهب الى هذا الاجتماعي النسائي دون أن يكشف أمره، وبذلك يستطيع أجاتون القيام بالدفاع عن ايريبيد . ويقصد ايريبيد منزل اجاتون ، ويصارحه بالأمر ، ولكن أجاتون يرفض القيام بهذا الدور . ويتطوع أخيراً نسيب لايريبيد للقيام بهذا الأمر ، ويذهب متخفياً في ثياب امرأة للدفاع عن ايريبيد .

ويعقد النساء مؤتمرهن ، ويأخذن في محاكمة ايريبيد ، موجهات اليه التهمة بالافتراء كذباً عليهن، ولكن نسيبه يأخذ في الدفاع عنه، مما يثير الشكوك حوله . ثم يصل الى المؤتمر المخنث كليستينس Clisthènes ، ويعلن أن هناك من يشيع بأن رجلاً متخفياً في ثياب امرأة يحضر هذا الاجتماع . واخيراً تنكشف الحقيقة ، فيلجأ هذا النسيب الى مذبح المعبد بعد ان يخطف طفلاً ، ويهدد بقتل الطفل إن أصيب بأذى . ثم يأخذ في إنشاد بعض الشعر من مسرحية هيلين Hélène [1] ؛ وذلك حتى يتمكن ايريبيد من سماعه ، فيحضر لمعاونتــه . ويصل ايريبيد الى مكان الاجتماع ، فيأخذ الاثنان في تمثيل بعض قطع من « هيلين » ، ثم من مسرحية اندروميد Andromède [2] . ولكن النساء يرفضن العفو عن النسيب ، فيلجأ ايريبيد أخيراً الى محاولة عقد صلح مع النساء ، مؤكداً لهن انه لن يحاول ايذاءهن في المستقبل .

وهذه اول مسرحية يكرس ارسطوفان كل جهوده فيها للنقد المسرحي، ويعطي ايريبيد فيها دوراً رئيسياً ، ويظهره على المسرح من اول منظر . ويمكن ان يقال ان تلك المسرحية لا تهتم الا بايريبيد ، وبمناقشة شعره ، ونقد فنــه المسرحي ، ومحاولة السخرية من كل تلك الامور في اسلوب كوميدي مليء بالتهجم والنقد اللاذع . ويحاول ارسطوفان – منذ اللحظة الأولى – ان يجسم أخطاء ايريبيد الأدبية ، وانحطاط فنه المسرحي ؛ ولهذا فاننا نرى ارسطوفان يظهر ايريبيد في

---

١) راجع عن هذه المسرحية P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, p. 240-255.
وقد مثلت تلك المسرحية عام ٤١٢ ق.م.

٢) مسرحية للشاعر ايريبيد ، وقد مثلت في نفس الوقت الذي قدمت فيه « هيلين » .

صور كاتب يلعب بالالفاظ لمجرد اظهار براعته اللفظية، مع ان الأمر لا يتطلب منه سوى مجرد جذب انتباه نسيبه الى أمر حسي بسيط[1] ، ويتبع ارسطوفان ذلك باظهار ايريبيد في صورة الانسان المتعالم[2] . ويؤكد ارسطوفان ان تلك المعرفة التي يظهرها ايريبيد ليست سوى مجرد مغالطات ؛ وذلك لأنها تؤدي بنا الى الاعتقاد بأن هناك من هم « عرجى بالقدمين »[3] . وليس من شك في ان ارسطوفان يريد ان يشير الى ان هذا هو تفكير السوفسطائيين ، وان ايريبيد كان احد المعجبين بأسلوبهم الفكري .

ويعلن ارسطوفان سخطه الشديد على ذلك الاسلوب الضخم الذي كان يلجأ اليه خصومه ؛ وذلك لأنه — في رأي ارسطوفان — لا يمكن ان يؤدي الا الى اثارة الكثير من الضوضاء ، لدرجة ان خدم خصومه من الشعراء قد اصبحوا بدورهم مرضى بهذا الداء[4]. وكأنه يريد ان يدلل على ان مثل ذلك الأمر لا يتطلب ثقافة كبيرة ، أو عمق تفكير ، وانما يمكن ان يحسنه اي انسان اذا تمرّن بعض الوقت على القيام بالقاء بعض الألفاظ الرنانة .

يصل ايريبيد — على كل حال — ونسيبه الى منزل الشاعر أجاتون ، وينتهز ارسطوفان هذه الفرصة ليشن هجوماً عنيفاً على أجاتون ، ويوجه له سخرية مريرة[5] ؛ ويعود السبب في ذلك الى ان ذلك الأخير كان من مدرسة ايريبيد الفنية والفكرية ، كما أنه كان من انصار التجديد ، فقد استغنى عن أغاني الجوقة القديمة ، التي كانت تقدم للانتقال من فصل الى فصل . ثم انه تنكر للاساطير اليونانية ، واتخذ من الموضوعات الخيالية مادة لمسرحياته التراجيدية . وكل تلك الأمور تثير غضب ارسطوفان المحافظ ، المؤمن بالاساطير اليونية القديمة ، المعجب بالفن المسرحي القديم ، الخصم اللدود لكل تجديد .

---

١) T. IV, p. 17.
٢) T. IV, p. 18.
٣) T. IV, p. 18.
٤) T. IV, p. 19.
٥) يعلن ارسطوفان في مسرحيته « الضفادع » T. IV, p. 89. أن أجاتون« شاعر جيد » .

ويلجأ ارسطوفان الى كل الطرق الممكنة للسخرية من أجاتون ، ولا يتردد في يثير مشابهته للنساء . وهي امور شخصية بحتة ، إن تحملتها الكوميديا فان النقد الأدبي لا يمكن ان يقبلها . ويمكن ان يقال ان ارسطوفان كان له عذره في اثارة كل شيء ضد خصومه من الفنانين ؛ وذلك لانه لا يكتب مقالاً نقدياً ، وانما يقدم مسرحية كوميدية ، هدفه الأول فيها هو السخرية من هؤلاء الخصوم ، واثارة الجمهور ضدهم عن طريق تجسيم جميع العيوب ، سواء أكانت فنية ، أم خارجة عن مجال الفن . وليس من شك في ان نجاح مسرحيات ارسطوفان في اثينا في تلك الفترة يدل على ان الجمهور اليوناني لم يكن ينفر من هذا النوع من السخرية ، وانما كان يجد فيها متعة ومرحاً .

ويثير ارسطوفان في تلك المسرحية مشكلة هامة ؛ فهو يزعم أن كل شاعر مسرحي ينسج شخصياته المسرحية على شاكلته ، وأن كل عيب أو حسن عند الشاعر لا بد وان يظهر في مسرحياته . وليس بغريب — حسب هذه القاعدة — أن يزعم ارسطوفان أن شخصيات ايريبيد عرجاء مسكينة ، ترتدي ملابس مهلهلة ؛ وذلك لأن ايريبيد نفسه كان على هذه الصورة . كما ان شخصيات أجاتون تشبهه ؛ لأن الشاعر نفسه كان فيه طابع المرأة . ثم ان فرينيكوس Phrynichos ، الشاعر التراجيدي ، كان « حسن الشخصية ، يرتدي ملابس جميلة ؛ ولذلك كانت مسرحياته الدرامية جيدة »[١]. ولا يتردد ارسطوفان في أن يعلن — في صراحة تامة — صحة نظريته ؛ وذلك « لأنه من الضروري ان يخرج الادب مطابقاً للطبيعة التي أنتجته »[٢] .

ومن الخطورة موافقة ارسطوفان موافقة تامة على نظريته ؛ وذلك لأن الواقع لا

---

١) T. IV, p. 124-25.

٢) T. IV, p. 25. — يعلن أفلاطون أن كل انسان يقلد مختاراً ما يشابهه . راجع : G. Finsler, *Platon und die Aristotelische*, S. 199. كما أننا نجد ارسطو يعلن في كتاب « الشعر » أن الشعراء يتبعون طبيعتهم الخاصة . راجع : Aristote, *Poétique*, 1449 (a), p. 34.

يؤيده في جميع الأحايين . فهذه النظرية ، إن صدقت في بعض الحالات ، فإنها لا تصدق في حالات اخرى ، وتاريخ الآداب مليء بالأمثلة .

ومن العجيب ان يحدثنا التاريخ عن ان دوما Dumas الكبير كان يرتدي زي أبطاله عندما يأخذ في كتابـــة قصصه ، كما أن ڤاجنر Wagner كان يرتدي ملابس القرون الوسطى عندما يدون موسيقى الأوبرات التي يكتبها عن تلك الفترة من التاريخ . وهذه الامثلة تؤيد نظرية ارسطوفان الى حد كبير ، ويمكن تفسيرها بنظرية علم النفس التي تربط بين الزي والتفكير ، وتخلق للملابس تأثيراً خاصاً على الشخصية .

والجديد حقاً عند ارسطوفان هو انه أول كاتب يوناني حاول أن يربط بين الكاتب وفنه ، وأن يفسر الأدب من خلال شخصية صاحبـــه ، كما حاول ان يفهم شخصية الأديب من خلال دراسة أدبه . وهي خطوة واسعة في تاريخ النقد الأدبي اليوناني ، نلاحظ صداها عند افلاطون وارسطو .

ويردد ارسطوفان — في نفس المسرحية — مـــا يزعمه آراء ايريپيد في المرأة ؛ فيذكر أن الأخير يتهم النساء بشرب النبيذ ، والحزن ، والثرثرة ، وأنهن مصدر لمتاعب الرجال[١] ، كما يتهمن بافساد الأزواج بآرائهن[٢] . كما يذكر على لسان احدى النساء أن ايريپيد ، « ذلك الشاعر الذي يشتغل بالتراجيديـــا »[٣] ، يهدف الى اقناع « الرجال بعدم وجود الآلهة »[٤] ، وتستمر المسرحية — على كل حال — في السخرية المريرة من ايريپيد ، ومن فنه المسرحي حتى نهايتها .

موضوع المسرحية متكافئ ، والنقد الذي وجهه ارسطوفان الى الأدباء ، وخاصة

---

١) T. IV, p. 34.

٢) T. IV, p. 34.

٣) اتهام لايريپيد بأنه يفهم الانتاج المسرحي على انه « اشتغال » ، وذلك كما يشتغل التاجر بالتجارة ، والفلاح بالزراعة .

٤) T. IV, p. 36.

الى ايريپيد — واضح جلي . ولقد أثار ارسطوفان في هذه المسرحية أموراً نقديـــة كثيرة ؛ فتارة يناقش آراء ايريپيد وأفكاره حول المشكلات المتعددة ، وخاصة موقفه من المرأة ، وتارة أخرى يسخر من أسلوبه الضخم الرنان ، الذي يؤذي الأسماع بكثرة الضوضاء التي يثيرها ، وأحياناً يسخر من أبطال مسرحه التراجيدي الذين يظهرون في ملابس رثة .

موقف ايريپيد من المرأة هو إحدى المشكلات الاساسية التي أثارها ارسطوفان في تلك المسرحية ، وجعل منها مركزاً لهجوم عنيف عـــلى ايريپيد . ولقد اجمع الباحثون القدماء على أن ايريپيد كان عدواً للمرأة ؛ ولقد نتج ذلك من الآلام التي عاناها في حياته الزوجية . والقارئ لمسرح ايريپيد يلمس هذا الموقف العنيف الذي اتخذه الشاعر من المرأة ، ويجد — من وقت لآخر — بعض التعبيرات الفنية الموجهة الى المرأة بصفة عامة . فأرسطوفان لم يشذ — إذن — عن هذا التفكير الذي كان مسلماً به في القديم ، والذي تؤيده القراءة السريعة لمسرح ايريپيد .

وبعض الدراسات الحديثة لا ترتضي هذا الرأي ، وتذهب الى ان ايريپيد كان واقعياً في مسرحه الى حد بعيد ، ولما كانت المرأة مظلومة — إلى حد كبير — في المجتمع اليوناني فمن الطبيعي أن تبدو هذه الصورة في مسرح ايريپيد نفسه ؛ وذلك لأن هذا المسرح لم يزد على انه كان صورة لذلك المجتمع .

والدراسة العميقة لمسرح ايريپيد تدل بوضوح تام على انه قد أعطى المرأة دوراً كبيراً في مسرحه ، وان موقفه منها يمتاز عن موقف غيره من الشعراء الذين سبقوه[1] . ثم إنه ليمكن التأكيد أن ارسطوفان قد اتخذ من موقف ايريپيد من المرأة ذريعة لشن هجوم على فنه المسرحي ، ومحاولة تجريحه والسخرية منه ؛ وذلك لأننا نلمس — في نفس المسرحية — أن ارسطوفان قد وجه الى المرأة اقذع التهم عندما وضع على نسيب ايريپيد ذلك الدفاع الذي حاول أن يبرئ به ايريپيد ؛ فنحن

---

١) راجع عن المرأة في مسرح ايريپيد P. MASQUERAY, *Euripide et ses idées*, p. 296-326.

نرى ذلك النسيب يعدد في مؤتمر النساء النقائص التي لم يوجهها ايريبيد الى المرأة في مسرحه[1] . وفي الحق ان تلك النقائص التي يرددها ارسطوفان ، على لسان ذلك النسيب ، تفوق في بشاعتها تهم ايريبيد[2] . فارسطوفان لم يكن مخلصاً في دفاعه عن المرأة ، وانما كان يهدف – قبل كل شيء – الى اثارتها ضد ايريبيد ومسرحه .

ويقدم ارسطوفان خلاصة آرائه في النقد الأدبي ، وأفكاره عن شعراء التراجيديا في مسرحية الضفادع les Grenouilles [3] . ولقد مثلت تلك المسرحية في مسرح لينيين بأثينا ، في آخر يناير عام ٤٠٥ ق. م. وكان ينافس ارسطوفان في ذلك العام فرينيكوس[4] Phrynichos – الشاعر الكوميدي – بمسرحية آلهة الفنون les Muses ، وأفلاطون الكوميدي[5] Platon le Comique بمسرحية كليوفون Kléophon ، وقد فاز ارسطوفان بالمركز الأول ، وفرينيكوس بالثاني ، وافلاطون الكوميدي بالثالث . وقد لقيت مسرحية الضفادع نجاحاً كبيراً لدى الجماهير لدرجة أنها مثلت مرة اخرى .

ويبدو ان الأدب والسياسة كانا معيناً لا ينضب للكوميديا اليونانية القديمة ؛ فأرسطوفان في مسرحيته يعالج الأدب والسياسة معاً ، وفرينيكوس يعالج الأدب ، وأفلاطون الكوميدي يعطي السياسة كل اهتمامه ، ويهاجم رئيس حكومة أثينا في ذلك الوقت هجوماً عنيفاً[6] . ويلاحظ ان الموضوع الرئيسي الذي كانت تدور حوله مسرحيتان من المسرحيات الكوميدية التي قدمت في مهرجان عام ٤٠٥ ق. م. كان يدور حول الأدب ، وحول الموازنة بين الشعراء ، او بين شاعرين من شعراء

---

(١) T. IV, p. 37-40.
(٢) راجع أيضاً M. Croiset, *o.c.*, p. 235.
(٣) راجع النص في T. IV, p. 84-157.
(٤) راجع ص ٧٠–٧١ من هذا الكتاب .
(٥) راجع M. Croiset, *Histoire de la litt.* T. III, p. 614-615.
(٦) لقب بأفلاطون الكوميدي ليتميز عن أفلاطون الفيلسوف . ونحن لا نعرف شيئاً عن كثير من المسرحيات التي ألفها ؛ لأنه لم يصلنا سوى اسمائها .

التراجيديا على وجه التحديد . فأرسطوفان جعل من الموازنة بـــين الشاعرين إشيل وايريبيد موضوعاً لمسرحيته ، وفرينيكوس وازن بين ايريبيد وسوفوكل ، كما ان كلاً من الشاعرين قد نصب الآلهة حكماً في تلك الموازنات .

كتب ارسطوفان مسرحية الضفادع في وقت بلغت فيه أثينا درجة كبيرة من الضعف والتأخر ؛ وذلك نتيجة للهزائم الحربية والسياسية التي توالت عليها . كما نلمس تقهقراً في الناحية الأدبية بالنسبة للفترة اللامعة التي كان يعيش فيها كبار شعراء التراجيديا ؛ فقد مات اشيل وسوفوكل وايريبيد ، ولم يبق في ميدان التراجيديا اليونانية سوى بعض الشعراء من الطبقة الثانية او الثالثة ؛ وذلك كإيوفون Iophon ابن سوفوكل ، واكزينوكليس Xénoclès ، وبيتانجيلوس Pythangélos ، وعدد آخر ضخم – عشرة آلاف – يشتغلون بالتأليف التراجيدي ، ولكنهم فاشلون . ثم ان الفلسفة التي كان ينادي بها ايريبيد قد زلزلت التقاليد اليونانية التي كان يمثلها إشيل الى حد كبير . وكانت تسيطر في الداخل دكتاتورية رهيبة ، تثير الخوف والفزع بين الناس .

ألّف ارسطوفان مسرحية الضفادع في هذا الجو السياسي والأدبي والفلسفي الذي كانت تخضع له اثينا ، ولقد كان من الطبيعي ان تلعب كل هذه الأمور دوراً في توجيه آرائه ، وفي السيطرة على تفكيره الأدبي والسياسي ، وفي موقفه من التقاليد اليونانية . ولقد سلك ارسطوفان في تلك المسرحية طريقة لم يسبق اليها ، ويعدها النقاد ، لهذا السبب – إحدى روائع الكوميديا اليونانية القديمة .

وتتلخص المسرحية في ان ديونيسوس – اله الفن الدرامي عند اليونان – يقوم برحلة الى الجحيم لمقابلة الشاعر ايريبيد ، الذي مات منذ فترة قصيرة . وهدفه من تلك الرحلة هو البحث عن زعماء شعراء التراجيديا اليونانية في الجحيم ، وذلك بعد أن خلا المسرح التراجيدي من شعرائه ، ولم يبق من يمكنه أن يسد ذلك الفراغ الضخم الذي تركه إشيل وسوفوكل وايريبيد . ويصوّر لنا الشاعر في تلك الرحلة كثيراً من المغامرات الخيالية ، التي ولدها خياله الخصب ، وتفكيره المبتكر .

ويبدأ القسم الثاني من المسرحية بحديث عن السياسة الداخلية ، التي كانت أثينا ترزح تحتها في تلك الفترة ، فيطالب الشاعر بالمساواة بين المواطنين ، وإيقاف نظام الارهاب ، والعفو العام ، والتعاون لانشاء اسطول ضخم ، واشاعة الطمأنينة في نفوس جميع السكان .

وفي القسم الثالث من المسرحية ، يسمع المسافرون في الجحيم من ينـــادي قائلاً : هذا هو إشيل ، وهذا ايريبيد ، الشاعران اللذان يتنازعان زعامة المسرح التراجيدي في الجحيم . ويقف إله المسرح ديونيسوس ليفصل بينهما في هذه المعركة الفنية .

يبدأ ارسطوفان مسرحية الضفادع — على كل حال — بحوار مضحك ، يدور بين ديونيسوس وخادمه وهما في الطريق الى منزل هيراكليس Héraclès ، الذي يعرف الجحيم تمام المعرفة ؛ لأنه قد قضى فيه بعض الوقت . ويسألان هيراكليس عن الرحلة الى الجحيم ، وعن طبيعة ذلك الجحيم ، ولكنه — بدوره — يسألهما عن الهدف من تلك الرحلة ، فيجيبه ديونيسوس بأنها رغبة ملحة في مقابلة ايريبيد[١] . فيرد هيراكليس : « نعم ... من أجل هذا الميت »[٢] . بدل ان يقول مثلاً : من أجل هذا الشاعر ! كأن ارسطوفان يود ان يؤكد ان ايريبيد قد مات ، ولم يترك وراءه ذكراً حسناً ، لدرجة ان الناس لا تتحدث الا عن ميت فقط . ولا ينسى ديونيسوس ان يعقب على ذلك بقوله : « نعم ، ولا أحد في العالم قد نصحني ان اذهب للبحث عنه »[٣] . كما يؤكد ديونيسوس ان ايريبيد موجود في الأعماق السفلى من الجحيم[٤] . ولكنه يعلن انه في حاجة الى شاعر تراجيدي بعد ان خلت اثينا من كبار الشعراء. وليس من شك في ان هذا الاعلان اعتراف صريح بأن ايريبيد يعدّ من كبار شعراء اليونان ، وان موته قد ترك فراغاً في اثينا .

١) T. IV, p. 88.
٢) T. IV, p. 88.
٣) T. IV, p. 88.
٤) T. IV, p. 88.

ثم يسخر ارسطوفان ممن بقي من شعراء التراجيديا، ويذكر انهم كثيرون[1]، ولكن كثرة العدد ليست دليلاً على جودة مـــا ينتجون . انهم يجيدون الثرثرة، وموسيقاهم ينقصها الانسجام والتوافق، ولا يحسنون الا هدم الفن، وخيانة مبادئه[2]. أما ذلك الشاعر الخصب، الذي ينطق بالكلام النبيل فمن المستحيل العثور عليه[3]. ولا يتردد ارسطوفان في ان يعلن — على لسان ديونيسوس — عندما يسأل عمّاً يقصد «بالخصب»، بقوله: « خصب، مثل ذلك الذي يقول بعض التعبيرات الجريئة مثل: « الأثير منزل زيوس »، أو « قدم الزمن »[4] . وكل هذه التعبيرات من شعر ايريبيد . وهو اعتراف من ارسطوفان بمقدرة ايريبيد الفنية، واعجاب باسلوبه الشعري ؛ ولذلك نلاحظ ان ديونيسوس لم يوافق هيراكليس عندما يعلن ذلك الأخير « ان هذه التعبيرات عبث »[5] . ومثل هذا الموقف يدل على نوع من العدالة عند ارسطوفان، ولكنها — للأسف — عدالة لم تجرؤ على الظهور في كثير من المواقف .

ويتابع ديونيسوس رحلته الى الجحيم، ويصوّر لنا ارسطوفان في تلك الرحلة كثيراً من المواقف والمغامرات، التي تعطي صورة عامة عن تفكير اليونان في هذه الناحية . وتطول الرحلة في نهر مليء بالضفادع، ويجري حوار شيّق بين ديونيسوس وبين تلك الضفادع . ويبدو ان ارسطوفان قد سمّى مسرحية الضفادع نتيجة لذلك .

ويبدأ ارسطوفان موازنته الأدبية بين إشيل وايريبيد عندما يصل ديونيسوس الى الجحيم، ويسمع خادماً ينادي : هذا هو إشيل، وذاك ايريبيد[6] . ثم يواصل

---

١) حوالى العشرة آلاف .T. IV, p. 89

٢) T. IV, p. 89.

٣) T. IV, p. 89.

٤) T. IV, p. 89-90.

٥) T. IV, p. 90.

٦) T. IV, p. 122.

ارسطوفان نسج حواره الرائع حول تلك الموازنة . وسنحاول أن نترك ارسطوفان نفسه يتحدث :

الخادم : هذا هو إشيل ، وذاك ايريبيد .

اكسانتياس : آه !

الخادم : أمر ، أمر خطير يثير نزاعاً لدى الموتى ، ويحدث ثورة بالغة الخطورة .

اكسانتياس : عن اي موضوع ؟

الخادم : يتلخص هذا الموضوع في ان هنا قانوناً خاصاً بجميع المهن الفكرية النبيلة ، يعطي الحق لكل من يفوز بالمرتبة الاولى في هذا المضمار أن يحتل مكان الشرف[1] ...

اكسانتياس : لقد فهمت .

الخادم : ... حتى يصل من هو أعظم منه في هذا المظمار ، فعندئذ يحتل مكان الشرف .

اكسانتياس : وما الذي أخاف إشيل ؟

الخادم : انه هو الذي كان يحتل عرش التراجيديا كأعظم كاتب في هذا الفن .

اكسانتياس : ومن الذي يحتله الآن ؟

الخادم : منذ ان نزل ايريبيد الى الجحيم ، وهو يمثل امـــام اللصوص ، والنشّالين ، وقتلة آبائهم ، وثاقبي الجدران[2] ، الذين لا حصر لهم في هاديس

---

١) الترجمة فيها تصرف .

٢) اي اللصوص الذين يثقبون جدران المنازل لسرقتها .

Hadès [1] ، وعندما ينصتون الى جدله السوفسطائي الخدّاع ، وكلامه المعسول ، ولعبه بالألفاظ ، يفتنون به ، ويقسمون على انه اجدر . وفي هذه الحالة ، وهو نشوان ، يحتل العرش الذي يجلس عليه إشيل .

اكسانتياس : ألم يرجم بالحجارة ؟

الخادم : كلا ، بحق زيوس . ان النـــاس ــ في صخب ــ يودون محاكمة عادلة ، تقرر من منهما أكثر جودة في فنه من الآخر .

اكسانتياس : جماعة المتنطعين ؟

الخادم : نعم ، بحق زيوس ، ومع أي صخب ! حتى السماء !

اكسانتياس : ألم يكن مع إشيل مناصرون ؟

الخادم : الخيّرون قلة [مشيراً الى المشاهدين] كما في هذا المكان .

. . . .

اكسانتياس : وكيف حدث أن سوفوكل لم يطالب هو الآخر بالعرش ؟

الخادم : بحق زيوس ، لقد كان هو نفسه محتفظاً به ، ولكن ما أن نزل الى هنا حتى تصافيا ، وقدم لإشيل حق الزعامة دون نزاع . والآن إنه مستعد ــ كما قال كليديميديس Clidémidès ــ ان يقوم بدور «بطل التحفظ» : فان فاز إشيل باللقب فسيمكث في مكانه ، والا زعم انه سيكافح في سبيل اللقب ضد اريبيد .

اكسانتياس : وإذن فسيحدث هذا الصراع ؟

الخادم : نعم ، بحق زيوس ، بعد فترة قصيرة . ومن هذا المكان بالذات سيكون الصراع . وسيوزن الشعر بميزان ...

اكسانتياس : ماذا ؟ ستوزن التراجيديا على طريقة الباعة ؟

---

١) اي الجحيم .

الخادم : ... وسيعلن عن قواعد ومقاييس لاختبار الشعر ، وعن آلات مكعبة ...

اكسانتياس : لصنع حجارة للبناء ، أليس كذلك ؟

الخادم : ... مختلفة الأحجام والأشكال . وذلك لأن ايريبيد يزعم انه اختبر المسرحيات التراجيدية جزءًا جزءًا .

اكسانتياس : في رأيي ، أظن ان إشيل سيكون شديد الانفعال »[١] .

وينتهي هذا الحوار بين الاثنين بعد قليل ، وتغني الجوقة نشيدها . ثم يظهر ديونيسوس وإشيل وايريبيد على المسرح ، وتبدأ المناظرة بين الشاعرين ، ويأخذ ديونيسوس مكان الحكم[٢] .

ويدير ارسطوفان الحوار بين الشاعرين على صور جدل أدبي ، يهاجم كل منهما فن الآخر ، ويحاول ارسطوفان — في نفس الوقت — أن يضع على لسان كل منهما دفاعاً عن فنه وشعره . يعيب ارسطوفان على اشيل ذلك الصمت الذي تلزمه بعض شخصياته المسرحية[٣] ، ولكن إشيل يلزم الصمت ، ولا يجيب إطلاقاً. ويبدو ان ارسطوفان يريد ان يشير أن ذلك يرجع الى طبيعة إشيل نفسه ، فهو إنسان صامت ، ومن الطبيعي ان تلزم شخصياته تلك الطبيعة نفسها . وليس من شك في ان ارسطوفان يطبّق دائماً نظريته النقدية القائلة بأن كل مؤلف ينسج شخصياته على شاكلته ، كما ان طبيعة المؤلف تنعكس على شخصياته .

وينتهز ايريبيد — على كل حال — فرصة صمت إشيل ، فيؤكد أن هذا الصمت يعود الى ان إشيل « يتظاهر بالعظمة اولاً ، وذلك كما يفعل دائماً في مسرحياته

---

١) T. IV, p. 122-124.

٢) لقد سلك سقراط وأجاتون الشاعر التراجيدي نفس الطريق ، فجعلا من ديونيسوس حكماً في حوارهما حول الحكمة في « مائدة » أفلاطون .

٣) T. IV, p. 125.

بقصد تمكينها »[١] . ويهزأ ديونيسوس من هذا الحكم الذي يصدره ايريبيد دون تروٍ ، ودون دليل[٢] .

ثم يأخذ ايريبيد بعد ذلك في سرد عيوب إشيل ؛ فيصفه بأنه شاعر يعشق الوحدة[٣] ، ويهوى التعبيرات الفردية[٤] ، ولغته غير محكمة ، ينقصهـا التناسق والوضوح . انه الثرثار الذي لا يتوقف ، والجامع للكلمات الصاخبة[٥] .

ويترك إشيل صمته، ويرد على هجوم ايريبيد بهجوم أعنف ؛ فيصفه بأنه هاو للتفاهات ، عاشق للصعاليك والعرج ، ناصح في قحة بالآراء العفنة[٦] . كما يعيب عليه بعض التجديدات التي ادخلها على الفن التراجيدي ؛ فيذكر انه يهوى الغناء الفردي في التراجيديا ، وانه لم يحترم القوانين المقدسة[٧] .

ويتدخل ديونيسوس ، فينصح الشاعرين بالا يحتدا في المناقشة ؛ وذلك «لأنه لا يليق بالشعراء ان يتسابوا كما تفعل بائعات الخبز »[٨] . ويقترح ايريبيد ان يتجادلا : إما حول الحوار ، وحول الأجزاء الغنائية « عصب التراجيديا »[٩] ؛ واما حول المسرحيات نفسها . ولكن إشيل لا يود أن تدور هذه المناقشة في الجحيم ؛ وذلك لأنه يرى ان شعره « لم يمت بموته ، بينما مات شعر ايريبيد معه »[١٠] .

ولا ينسى ارسطوفان — قبل ان يتفق الشاعران على الخطة الواجب اتباعها —

---

١) T. IV, p. 125.
٢) T. IV, p. 125.
٣) T. IV, p. 125.
٤) T. IV, p. 125-126.
٥) T. IV, p. 126.
٦) T. IV, p. 126.
٧) T. IV, p. 126.
٨) T. IV, p. 126.
٩) T. IV, p. 127.
١٠) T. IV, p. 127.

ان يصف ايريبيد بالالحاد[1] ، وهو وصف ردده ارسطوفان في بعض مسرحياته الأخرى .

وينصح ديونيسوس – اخيراً – كلاً من الشاعرين ان « يحرصا على عرض آرائهما في اسلوب جيد واضح »[2] ، وان يبتعدا عن اثارة تلك الأمور التي يمكن للانسان العادي ان يلاحظها ويدركها . ثم يبدأ ارسطوفان – على لسان ايريبيد – نقده التفصيلي لفن إشيل التراجيدي ؛ فيعلن انه سيتحدث عن تهريج إشيل ، وعن تغريره بالمشاهدين السذج الذين لم يألفوا سوى فن فرينيكوس[3] ، ولم يتعلموا الا في مدرسته[4] . كما يؤكد ان إشيل كان يلجأ الى اظهار أية شخصية ، او الى اظهار شخصية واحدة ، هي شخصية أشيل Achille ، أو نيوبي Niobé ، وذلك دون أن يحاول ان يكشف عن حقيقية أمرهم ، التي هي في الواقع محور التراجيديا ، بل انه يلزم الصمت المطبق ، ولا يتيح لهم الفرصة لإظهار اية ناحية من نواحي شخصياتهم . ثم انه يترك الجوقة تنشد دون انقطاع أربع مقطوعات من الأغاني ، فليس هناك – اذن – مجال لتلك الشخصيات ان تنطق بحرف[5] . ويزعم ان إشيل لجأ الى هذا الأسلوب بقصد التهريج الفني ؛ وذلك لأنه يريـد ان يثير فضول المشاهدين ، لعلهم يستمرون – دون أية حركة – في مشاهدة المسرحية ، آملين ان يسمعوا اية كلمة قد تنطق بها تلك الشخصيات الصامتة .

وتستمر مسرحية الضفادع على هذا النحو حتى تصل الى منتصفها ، وعندئذن يلقي إشيل بعضاً من الكلمات الضخمة « كضخامة العجول » في زهو وعظمة ، وهي مؤثرات غريبة غير معروفة لدى المشاهدين[6] ؛ أما الكلمات الواضحة فمن

---

١) T. IV, p. 128.
٢) T. IV, p. 129.
٣) شاعر تراجيدي عاش قبل إشيل .
٤) T. IV, p. 129.
٥) T. IV, p. 129.
٦) T. IV, p. 129.

العسير العثور على أثر لها[1] . ثم يلقي ايريبيد على إشيل السؤال التالي : أكان من الضروري إظهار « ديك » في المسرحيات التراجيدية[2] .

ثم ينتقل ارسطوفان الى الحديث عن فن ايريبيد المسرحي ، وعن الدور الذي قام به في تلك الناحية ، دافعاً ايريبيد الى نقد فنه ، واظهار ما يعتقد انها مميزات. يقول ايريبيد موجهاً حديثه الى إشيل : « منذ اللحظة التي تلقيت منك فيها التراجيديا ، التي افسدتها التعبيرات المعقدة ، والأصوات الثقيلة ، وانا أعمل — قبل كل شيء — على تبسيطها ، وجعلها أقل ثقلاً ، وذلك عن طريق الشعر الخفيف ، والحوار البعيد عن الموضوع الرئيسي ... ثم حيوانات بيضاء ، معطياً اياها خليطاً من التفاهات التي استقيتها من الكتب . وبعد ذلك قدمتها مصحوبة بغناء فردي مختلط بالحوار ، متعاوناً في كتابتها مع سيفيزوفون Céphisophon [3] . ثم إنني لا ألقي خطبي بالصدفة ، كما انني لا أتعمق على المسرح خالطاً كل شيء ، ولكن شخصيتي الأولى تخرج من الكواليس عارضة أصل المسرحية[4]... وبعد ذلك ، من أول بيت شعري ، لا أترك حتى الأشياء التي لا صلة لها بالموضوع ، ولكنني أجعل كل شيء يتحدث ، وخاصة المرأة والعبد ، كما يتحدث السيد والفتاة والعجوز ان سنحت الفرصة بذلك ... ثم علمت هؤلاء [مشيراً الى المشاهدين] الثرثرة ... واستعمال القواعد الراقية ، واختبار الشعر بآلات الاختبار ، والتفكير ، والرؤية ، والفهم ، والتثاؤب ، والبحث عن الهدف في خفية ، والشك في الألم ، واعتبار جميع الأشياء ... المعروضة على المسرح اشياء مألوفة لنا ، ومن هنا أعطيت الفرصة للنقد ؛ لأن هؤلاء المشاهدين ، الذين لا علم لهم بالواقع ، يمكنهم مراقبة فني . ولكنني لا استعمل اطلاقاً الاسلوب الصاخب ، البعيد عن الذوق السليم » ولا أحاول خلق شخصيات خيالية مثيرة بطريق الصدفة[5] .

---

١) T. IV, p. 130.

٢) T. IV, p. 130.

٣) شخصية يزعم أرسطوفان انها كانت تعاون ايريبيد في كتابة مسرحياته .

٤) T. IV, p. 130-131.

٥) T. IV, p. 131.

ويأتي دور إشيل في الحديث ، فيلقي ارسطوفان – على لسان اشيل – هذا السؤال الى ايريپيد : « ما هي الصفات التي يجب الاعجاب بها عند شاعر؟ »[1] . ولا يتردد ايريپيد في الاجابة بأنها « ذكاؤه ونصائحـــه ؛ وذلك لأننا نهدف الى اسعاد الرجال في المدن »[2] . ويعقب ارسطوفان – على لسان اشيل – بان ايريپيد لم يفعل ذلك[3] ؛ ولهذا لا يمكن ان يدخل في عداد الشعراء . ثم انه ليس بعجيب ان يكون المجتمع الذي تلقى فن اشيل خيراً من ذلك المجتمع الذي تتلمذ على فن ايريپيد[4] . كأنما يريد أرسطوفان أن يحمّل فن ايريپيد ذلك الضعف والتأخر الذي كان سائد في تلك الفترة ، وان يكرم إشيل جزاءً له على ذلك الدور الكبير الذي لعبه في دفع مجتمعه الى القوة والازدهار أثناء حياته .

وليس من شك في ان ارسطوفان يود ان يؤكد تأكيداً جازماً أن هدف الفن هو اصلاح المجتمع الذي يظهر فيه ، وخلق السعادة في كل مكان . وهو هدف أخلاقي ايجابي ؛ وبذلك يكون ارسطوفان قد ربط الفن بالمجتمع ربطاً محكماً ، ولم يقبل تلك الحرية التي يدعيها بعض الناس للأديب في الارتباط بمجتمعه ، او الانفصال عنه . وهذا النوع من التفكير فيه تكريم للأدب ، واكبار للأديب ؛ وذلك لأن المجتمع دائماً في قبضته ، يتلقى منه ، ويتتلمذ على فنه . كما انه – في نفس الوقت – يحمل الأديب مسئوليات عظمى أمام نفسه ، وامـــام مجتمعه ، وامام التاريخ ، فيجب عليه – اذن – ان يراعي تلك المسئولية ، ويقدر دوره حق التقدير ، ولا يحاول ان يخدع ، او يتباطأ ، لأن ذلك لن ينتهي بانهياره وحده ، وانما يتسبب في انهيار مجتمع ، وهدم مستقبل وطن ، ان لم يكن مستقبل الانسانية كلها . فمن واجب الشعراء « الا يقولوا الا الأشياء الفاضلة » ، كما يعلن ارسطوفان نفسه[5] . وهذا هو هدف مسرحية الضفادع ، والغايـــة التي نشدها

١) T. IV, p. 133.
٢) T. IV, p. 133.
٣) T. IV, p. 133.
٤) T. IV, p. 134.
٥) T. IV, p. 136.

ارسطوفان عندما سطر تلك الأقوال القوية الجلية، التي لا يلابسها غموض، ولا يأتيها الشك من اية جهة . ويبدو ان ارسطوفان — منذ اكثر من ألفي سنة — كان متقدماً في تفكيره عن بعض مدعي هذا الزمن من فاسدي الفكر . ثم ان هـــذا الهدف الأخلاقي للفن قد صاحب النقد اليوناني في المراحل التالية ، ولم يتردد أفلاطون في اعلانه صراحة ، كما ان نقد ارسطو لم يحاول ان يبعده عن مجال الفنون .

ويتطرق ارسطوفان — بعد تلك الخطوط العريضة التي رسمها — الى الحديث التفصيلي عن مسرح إشيل، ويبدأ بالحديث عن مسرحية «سبعة ضد ثيبه»، فيعلن ان تلك المسرحية تبرز كل رجل فيها يتحرق شوقاً الى الحرب ، وان الثيبيين اشد شجاعة في الحرب من السلم، ولذلك لم يتردد ديونيسوس في ان يظهر رغبته في ضرب إشيل[١] . كما ان هدف إشيل في مسرحيته « الفـُرس » كان دفع أبطاله — دون انقطاع — الى الامل في التغلب على خصومهم[٢] .

ثم يعترف اشيل بتأثير هومير في فنه ، وانه مدين له ببعض شخصياتـــه المسرحية[٣] . ويتحدث بعد ذلك عن المرأة ، ويفخر اشيل « بانه لا يمكن لأي شخص ان يذكر امرأة واحدة جعلت منها عاشقة»[٤] . ويتهم اريبيد «بألا شيء عنده من أفروديت »[٥] ، ويدافع اريبيد عن نفسه بأنه جعل فنه صورة صادقة للواقع ، وذلك دون أن يحاول أن يخفي منه شيئاً . ولكن ارسطوفان لا يوافقه على هذا الرأي ، ويرى ان الشاعر يجب عليه أن « يخفي النقائص ، لا أن يظهرها ، ويقدمها عـــلى المسرح »[٦] . فأرسطوفان — اذن — يرى ان مهمة الشاعر مهمة

---

١) T. IV, p. 134.
٢) T. IV, p. 134.
٣) T. IV, p. 135.
٤) T. IV, p. 135.
٥) T. IV, p. 135.
٦) T. IV, p. 135.

اخلاقية ، واذا كان الاطفال يتلقون التعليم على مدرسي المدارس ، فان استاذ الشباب هو الشاعر ، ومن هنا وجب عليه الا يقول إلا ما هو فاضل[1] .

ومن الصعب موافقة ارسطوفان على رأيه هذا ؛ وذلك لأن عرض الرذيلة على المسرح لا يدعو الى التمسك بهـا ، وانما يمكن ان تكون مهمة ذلك العرض هو تجسيمها ، وبيان خطرها على النفس الانسانية . ولقد كان من الأفضل لأرسطوفان ان يبيح للكتاب تصوير الرذائل في مسرحهم ، ولكن بشرط ألا يتخذوا ذلك العرض وسيلة لترويج الرذيلة ، أو تقديم عرض جميل لها . ثم ان الفن ينبع من الحياة ذاتها ، وما دامت الحياة مزيجاً من الرذيلة والفضيلة ، فمن الحمق ــ اذن ــ أن يكون المسرح عرضاً لجانب واحد من الحياة .

لقد سلك ايريبيد ــ على كل حال ــ طريقاً واقعيـاً في مسرحه ، وصوّر الحياة بكل ما فيها ؛ وكان من الطبيعي ان يعترض ارسطوفان ــ الناقد المثالي ــ على تلك الطريقة ، ويحاول ان يسفه فن ايريبيد واسلوبه . والمعركة ــ في واقع الأمر ــ صراع بين مدرستين ، وبين تفكيرين مختلفين تمام الاختلاف .

ويتعجب ايريبيد من تلك اللغة التي عشقها إشيل ، والتي تستخدم كلمات ضخمة كجبل البرناس ، بدل ان تستعمل لغة بشرية[2] . ولكن إشيل لا تعجزه الإجابة ؛ فهو يدعي ان اللغة يجب ان تناسب الشخصيات ، ولذلك كان من الطبيعي أن يتحدث أنصاف الآلهة لغة اضخم من لغة البشر ، ولهذا السبب أيضاً كانت ملابسهم خيراً من تلك الملابس التي ألبسها ايريبيد أبطاله ، ذلك الذي لم يتردد في ان يظهر في مسرحه ملوكاً في ملابس ممزقة . ويزعم إشيل انه يهدف بذلك الى تقديم « نماذج جيدة » في مسرحه ، وهو الهدف الذي لم يحاول ايريبيد ان يعمل من اجله[3] .

---

١) T. IV, p. 135-136. ليس من الخطأ الزعم بان أفلاطون قد قرأ كل هذا قبل أن يكتب عن الشعراء .

٢) T. IV, p. 136.

٣) T. IV, p. 136.

وهذا تفكير عجيب ؛ لأن هدف الأدب هو خلق نماذج بشرية ، يمكن ان نصادفها في الحياة الواقعية، ونضع ايدينا عليها، لا خلق نماذج غير بشرية ـ آلهة أو أنصاف آلهة ـ من المستحيل العثور عليها في واقع الحياة .

ويشير ارسطوفان ـ بعد ذلك ـ الى أن ايريبيد لم يحترم التقاليد اليونانية القديمة ، وانما أظهر في مسرحه بعض الشخصيات التي تتصرف بما يتعارض مع تلك التقاليد[١] .

وتنشد الجوقة من جديد داعية الشاعرين الى متابعة الجدل والمناظرة ، وعندما ينتهي نشيدها ، يتصارع الشاعرين حول اخطاء وقع فيها كل منهما . ويبدأ ايريبيد في ذكر بعض الأخطاء التي وقع فيها إشيل ، ويثار الكثير من الجدل حول بعض التعبيرات . وهي مناقشات تدل على دقة فهم ارسطوفان ، وكثرة قراءته ، ومعرفته العميقة لمسرح كل من الشاعرين .

ينشد إشيل من شعره : « ها انا قد رجعت الى بلدي، لقد عدت »[٢]. وينقد ايريبيد ذلك بقوله : « نفس الشيء مرتين ... « قد رجعت » هي « قد عدت»[٣] ولكن إشيل لا يقبل هذا النقد ، وانما يرى ان « الرجوع الى البلد هو عمل ذلك الذي له وطن ، فهو قد رجع دون أية صعوبة ؛ اما المنفي فإنه يرجع ويعود »[٤] .

ثم ينشد إشيل من شعره :

انني اطلب من ابي من فوق هذا القبر المرتفع

ان يسمع وان يصغي[٥] .

---

١) T. IV, p. 137.

٢) T. IV, p. 139.

٣) T. IV, p. 140.

٤) T. IV, p. 140.
ورد بيت إشيل في مؤلف قديم يسمى « عن الكوميديا » كمثل للمترادف اللفظي الذي يمكن استخدامه لاثارة الضحك . راجع : K. Svoboda, *L'esthétique d'Aristote*, p. 149.

٥) T. IV, p. 140.

ويعيب ايريپيد هذا التكرار ، ويقول : « ها هو يكرر مرة ثانية : يسمع ، يصغي ، انه لنفس الشيء ، وليس هناك أوضح من ذلك »[١] . ولكن إشيل يذكر ان مثل هذا النوع من التكرار قصد بـه هدف بلاغي ، وليس مجرد التكرار اللفظي ؛ وذلك لأن الذي يتحدث الى موتى يناديهم ثلاث مرات[٢] . ولقد كان من الأفضل ان يذكر ارسطوفان ان معنى كل من الفعلين مختلف ، واذن فلا تكرار .

وينتقل الحديث — بعد ذلك — الى مقدمة المسرحيـة Prologue ، فيسخر ارسطوفان من طولها عند ايريپيد[٣] . وهذه المقدمة التي كان يلجأ اليها ايريپيد في مسرحه تمثل الافتتاحية التي يكتبها المؤلف الآن في مبدأ كتابه ؛ وهذه المقدمات المسرحية طويلة مملة في أغلب الأحيان ، تكتب شعراً ، وتعرض فيها أحداث المسرحية وأبطالها ، ولا يبدأ الفصل الأول الا عندما تنتهي المقدمـة ، اي ان المسرحية تعرض على المشاهدين في تفصيل قبل البدء في تمثيلها . وهذا ما دعا ارسطوفان إلى نقد مقدمات ايريپيد المسرحية ، واستنكار ذلك الطول الذي تتصف به . والواقع ان هذه المقدمات ، التي تعرض احداث المسرحية وابطالها قبل بدأ التمثيل ، لا يمكن ان تضعف المسرحية ذاتها ؛ وذلك لأن اليونانيين — وخاصة الأثينيين — كانوا على علم تام بكل الموضوعات التي يعالجها الشعراء في مسرحهم ، فالشعراء يستقون تلك الموضوعات من أساطير اليونان وتاريخهم ، وتلك الأساطير كانت محفوظة في رأس كل يوناني ، وكذلك الحال بالنسبة للتاريخ . ثم ان ايريپيد كان يهدف بهذه المقدمات الى تحديد القطاع الذي يريد ان يجري حوادثه فيه ، وان يضع معالم الطريق الذي يود ان يسير فيه ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فان ايريپيد كان يعتمد في مسرحه — قبل كل شيء — عـلى صراع الحوادث والشخصيات ، وعلى التحليل النفسي ، فمعرفة الموضوع او جهله أمر ثانوي ، لا

---

١) T. IV, p. 140.
٢) T. IV, p. 140.
٣) T. IV, p. 141.

يمكن ان يضعف اسلوب ايريبيد المسرحي . ونحن ــ في عصرنا الحديث ــ نقرأ المسرحية قبل الذهاب الى المسرح ، بل اننا قد نرى المسرحية الواحدة مرات عدة ، ولكن كل تلك الأمور لا تضعف أثر المسرحية في نفوسنا نتيجة لمشاهدتها على المسرح ، بل انها لتزيدها وضوحاً وقرباً من نفوسنا ، واثارة لمشاعرنا .

وتتدخل الجوقة من جديد ، داعية الشاعرين الى الحديث عن الغناء المسرحي ، وعندئذ يتهم ايريبيد إشيل بتكرار بعض الاسماء في هذا الغناء[١] . ولكن ارسطوفان لا يترك ايريبيد في هدوء ، وانما يتهمه بأنه قد استقى اغانيه من جميع البيئات ، وذلك دون ان يراعي اي اختيار . ثم يسخر من ذلك التعديل الذي ادخله على الآلة الموسيقية التقليدية التي كانت تستخدم في المسرح اليوناني[٢] ، وجعل منها آلة أكثر تعقيداً[٣] .

وعندما ينتهي الجدل حول الاناشيد ، يطلب إشيل من ديونيسوس ان يوزن شعر كل منهما ، ويبدأ إله المسرح هذا العمل ساخراً من هـــذه الوسيلة بقوله : « اقتربا إذن ما دام يجب علي ان أقوم بوزن عبقرية الشعراء كما يفعل في سوق الجبن »[٤] . ثم ينشد كل شاعر بيتاً من شعره في كفة الميزان ، ويرجح شعر إشيل كل مرة .

ولكن ارسطوفان ــ الناقد الحصيف ــ لم يشأ ان يختم هذا الوزن الحسي للشعر دون ان يعطي كل شاعر ما يناسبه من تكريم ؛ ولهـــذا فهو يعلن ــ على لسان ديونيسوس ــ قائلاً : « انهم اصدقاء ، ولن أحكم بينهما ؛ وذلك لأنني لا أحب ان أخاصم واحداً منهما : انني اعتبر الأول[٥] حصيفاً ، اما الثاني[٦] فيثير اعجابي » .

---

١) T. IV, p. 144, 145, 146.

٢) راجع عن تلك الآلة O. NAVARRE, *Le théâtre grec*, p. 163-165.

٣) T. IV, p. 146.

٤) T. IV, p. 149.

٥) إشيل .

٦) ايريبيد .

وهو اعتراف حكيم من جانب ارسطوفان ؛ لأنه — على الرغم من اختلافه مع ايريبيد — لم يشأ ان يظلمه ، بل انه ليعلن اعجابه به . ثم ان هذا الاعلان يدل دلالة أكيدة على اعجاب ارسطوفان بفن ايريبيد ، وذلك على الرغم من اختلافه معه في كثير من الأمور ، وتوجيه أشد النقد وأعنفه الى فنه ، واسلوبه المسرحي ، والى التجديدات التي أدخلها على الفن المسرحي اليوناني . وتلك الموضوعية في نقد ارسطوفان هي التي جعلته يقول بعد ذلك بقليل : « أحدهما قال بحكمة والآخر نطق في تحديد تام »[1] . وهو تكرار للاعتراف السابق ، وتأكيد جديد للرأي الذي يريد ارسطوفان أن يضعه في اذهان الناس .

ثم انه على الرغم من هذا النقد العنيف الذي وجهه ارسطوفان لايريبيد ، ومن ذلك الحب والعطف اللذين يكنّهما لاشيل ، فانه لم يود ان يعلن انتصار إشيل الأدبي ، وانما تردد في هذا الاعلان ، ولجأ الى استشارة كل من الشاعرين في بعض المشكلات السياسية التي تواجه أثينا ، وهي أمور خارجة عن موضوع النقد الأدبي . وهذا يدل على ان ارسطوفان كان متردداً بين الشاعرين ، وان المقدرة الفنية متساوية عند كل منهما . لا يعلن ارسطوفان — على كل حال — انتصار إشيل الا بعد تلك الاستشارة السياسية ، كأنه يريد منا ان نفهم ان حديث الأدب وحده لا يمكن ان يعطي إشيل المكان الأول . ولقد دفع هذا الموقف بعض المؤرخين الى الظن بأن المناظرة بين إشيل وايريبيد لم تكن ادبية فقط ، وانما كانت أخلاقية أيضاً[2] .

ومهما يكن من شيء فإن ارسطوفان قد جعل المركز الأول من نصيب إشيل ، والثاني لسوفوكل[3] ، ولم يترك لايريبيد سوى المركز الثالث . ولكنه لم يحاول أن يعلن ذلك صراحة أمام الجمهور ، وانما ترك الأمر معلقاً ، كأنما يريد ان يضع في أذهان الناس أن ايريبيد لا يمكنه ان يحتل المكان الثالث دون نزاع ومناقشة .

---

١) T. IV, p. 153. الوصف الأول لاشيل والثاني لايريبيد .

٢) راجع M. Croiset, *Aristophane et les partis d'Athènes*, p. 246-247.

٣) T. IV, p. 156.

ولم يبق من نقد ارسطوفان سوى مسرحية لم يصلنا الا اسمها ، وهي بعنوان الشعر le Poésie [1] ، وقد فقدت تلك المسرحية ، ولم يبق منها الا بعض فقرات ، لا تدل الا على القليل. وليس من شك في ان اسم المسرحية يدل على ان ارسطوفان قد حاول ان يعالج مشكلات الشعر ، وأمور النقد الأدبي ، وانه لخسارة كبرى ان يفقد النقد الأدبي اليوناني تلك الوثيقة الهامة في تاريخه .

ويمكن ان نلاحظ من هذا العرض المتتابع تطور النقد الأدبي في مسرح ارسطوفان ، وانه قد تبع – منذ اللحظة التي بدأ يكتب فيها للمسرح – الطريقة التي سارت عليها الكوميديا اليونانية القديمة ؛ فأخذ يسخر من الأمور الحديثة ، ومن الأفكار الجديدة ، وجعل الحياة الماضية ضد الحاضرة ، وإشيل ضد ايريبيد . وليس من شك في ان الفترة التي عاشها ارسطوفان تمثل مرحلة حاسمة من مراحل التطور الفكري لدى اليونان ؛ فلقد كان الفكر اليوناني في تلك المرحلة ينتقل من المحافظة ، ومن متابعة القديم ، ومن احترام التقاليد الموروثة ، الى مرحلة جديدة في تفكيرها ، وفي اسلوبها في تناول مشكلات الحياة والفكر . فقد اخذت الفلسفة السوفسطائية تهاجم الفكر الموروث ، وتثير الشك في كل شيء ، وتكون جيلاً متحرر الفكر ، ثائراً على المجتمع ، ثم اتى سقراط بفلسفته وتعاليمه الجديدة في ميدان الاخلاق . ولقد كان الصدى قوياً في ميدان الفن ، وليس بغريب ان يكون فن ايريبيد المسرحي صورة صادقة لهذا التطور الفني الحديث . وانه لمن الغريب حقاً ان تقسم الكوميديا اليونانية الى قديمة وحديثة ، بل انهم ليتحدثون أحياناً عن كوميديا متوسطة ، ثم لا يحاولون اطلاقاً تطبيق مثل هذا التقسيم على التراجيديا اليونانيـــة ، ونظن انه لمن الخير ان نزعم ان تلك التراجيديا قد عرفت المرحلة القديمة بزعامة اشيل وسوفوكل ، والمرحلة الحديثة التي يتزعمها ايريبيد .

لقد وجد ارسطوفان – على كل حال – في هذا التيار الجديد مادة لمسرحه الكوميدي ؛ فأخذ يتخذ من زعمائه أبطالاً لمسرحياتـــه ، فتارة يسخر من تعاليم

(١ M. Croiset, *Histoire de la littér. grecque*, t. III, p. 554.

سقراط ، ويعده من زعماء الفلسفة السوفسطائية ، كما فعل في مسرحية الغمام ، وتارة أخرى يهاجم ايريبيد وفنه المسرحي في مسرحيات كثيرة ، كما سبق ان بيّنا . الموضوع دائماً واحد ، فكل من سقراط وايريبيد من انصار الفكر الجديد ، بل ان بلوتارخ Plutarque ليتحدث عن معاونة سقراط لايريبيد في كتابة مسرحياته[1] ، وعن تعاون الاثنين في الناحية الفنية ، كما يذكر بلوتارخ ايضاً ان ايريبيد كان يعرض مسرحياته على سقراط للقيام بمراجعتها[2] . وفيما ذكره بلوتارخ دلالة على الصلة الوثيقة بين سقراط وايريبيد ، كما يدل على ان كلا من الرجلين كان يحس بوحدة الهدف ؛ وهو العمل على خلق جيل جديد ، وفكر يوناني جديد .

الخلاف الحقيقي – اذن – بين ارسطوفان وايريبيد هو خلاف بين تفكيرين ، وبين فلسفتين ، وبين مدرسة قديمة واخرى حديثة . فهو صراع بين القديم والحديث ، وهي معركة أبدية عرفتها العصور القديمة والحديثة ، وستظل باقية ما دام هناك حديث وقديم .

أما في الناحية الأدبية الخالصة ، فيمكن ان نلمس اعجاب ارسطوفان اللاشعوري ، بل انه لقد اعلن هذا الاعجاب في حياء ، بأسلوب ايريبيد الادبي ، وتأثره بذلك الأسلوب في كتاباته . ولقد لاحظ القدماء هذا التأثير ، ولذلك فاننا نرى الشاعر الكوميدي كراتينوس[3] Cratinos يؤكد هذا التأثير ، على الرغم من الهجوم العنيف الذي شنه ارسطوفان ضد ايريبيد . كما يؤكد كراتينوس ايضاً ان ارسطوفان قد لجأ الى ضخامة الأسلوب ، والى التعابير الممعنة في الارستقراطية الثقافية ، ولقد اطلق كراتينوس على هذا الأسلوب كلمة « مذهب ايريبيد –

---

١) Plutarque, *Œuvres complètes* (25 vol.). *La vie des hommes illustres grecs et romains* (t. 1-12), t. 12, p. 391.

٢) نفس المصدر .*Ibid.*, t. 12, p. 393

٣) أحد الذين ساهموا في خلق الكوميديا اليونانية القديمة . عاش في القرن الخامس قبل الميلاد .

ارسطوفان» Euripidaristophanisme [1]. ولقد دفع هذا التأثر بعض المحدثين الى الظن بأن ارسطوفان يحب ايريبيد ، ويعجب بفنـــه ، وانه لم يحاول ان يضع فن ايريبيد موضع الشك[2] .

واخيراً فان النقد الأدبي الذي اثاره ارسطوفان في مسرحه يدل دلالة قاطعة على عمق في الثقافة وفهم قوي لمشكلات الأدب ، وتتبع صادق لدقائق المسرح اليوناني ، وقراءة مستمرة فاهمة للانتاج الأدبي . ثم انه بهذا النقد قد مهّد الطريق لتطور النقد الأدبي اليوناني تطوراً كبيراً .

ويكفي تمجيداً لارسطوفان ، ومقدرته النقدية ، ان نورد هنا رأي الناقد الفرنسي باتان Patin ؛ فقد كتب يقول : « لم يصل احد الى سر ضعف فن ايريبيد غير أرسطوفان ، ولقد بحث عن سر هذا الضعف بحكمة الناقد ، ولباقة الخصم »[3].

ولقد واصلت الكوميديا اليونانية القديمة موازنتها بين الشعراء ، ولكنها هذه المرة قد اختارت سوفوكل وايريبيد ، وهذا ما نراه عنـــد شاعر كوميدي آخر هو فرينيكوس .

فرينيكوس[4] Phrynichos

بدأ هذا الشاعر التقدم للمسابقات المسرحية عام ٤٣٥ ق. م. ونعرف له حوالى عشر مسرحيات ، فقدت كلها ، ولم يصلنا سوى اسمائها ، ولكن التاريخ يحدثنا ان مسرحيته مونوتروپوس Monotropos مثلت عام ٤١٤ ق. م. وهي نفس السنة التي مثلت فيها مسرحية الطيور لارسطوفان ، وقد نال فرينيكوس بتلك المسرحية المرتبة الثالثة ، وكانت مونوتروپوس تعالج الخلق اليوناني في تلك الفترة .

---

١) راجع G. Murray, *Aristophane. A study*, p. 108.

٢) نفس المصدر *Ibid.*, p. 106-134.

٣) Patin, *o.c.*, t. II, p. 321.

٤) راجع M. Croiset, *Histoire de la littér. grecque*, t. III, p. 614.

ولقد تقدم فرينيكوس بمسرحية آلهة الفنون les Muses عام ٤٠٥ ق. م. وقد فازت بالمرتبة الثانية بعد مسرحية الضفادع لأرسطوفان . وقد فقدت تلك المسرحية ، ولكن يظن ان فرينيكوس وازن فيها بين سوفوكل وايريپيد[١] . ولا يسعنا الا الأسف على فقدها ، ولو وصلتنا لأتاحت لنا فرصة طيبة للوقوف على طريقة أخرى من الموازنة . والشيء الأكيد ان الكوميديا القديمة ، سواء مع ارسطوفان او مع فرينيكوس ، لم تتخل عن جعل القديم ضد الحديث ، واذا كان إشيل ضد ايريپيد عند ارسطوفان ، فان سوفوكل ضد ايريپيد عند فرينيكوس . ثم انه لمن المرجّح ان يكون فرينيكوس قد اعطى سوفوكل المكان الممتاز ، وانه وضع ايريپيد في مرتبة متأخرة عنه[٢] .

ومع كل هذا المجهود الذي قام به كتّاب الكوميديا ، فانه ليس هناك سوى بعض الدلائل القليلة على ان التراجيديا اليونانية قد تأثرت بما يوجّه اليها من نقد في الكوميديا ، وانما ترك هذا المجهود أثراً كبيراً في النقد اليوناني بعد ذلك .

١) نفس المصدر *Ibid.*, t. III, p. 614.

٢) راجع Atkins, *Literary criticism in Antiquity*, t. I, p. 22.

بعض المراجع الهامة عن ارسطوفان

ARISTOPHANE, *Texte*. Établi par Victor COULIN. Traduit en français par Hilaire van Daele (5 vol.). Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1923-30.

ATKINS, J.W.H., *Literary criticism in Antiquity* (2 vol.). Cambridge, At the University Press, 1934.

BOUDREAUX, Pierre, *Le texte d'Aristophane et ses commentateurs*. Paris, De Boccard, 1919.

COUAT, Auguste, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*. Paris, Lecène et Oudin, 1903.

CROISET, Maurice, *Aristophane*. T. III, p. 546-615 de l'*Histoire de la littérature grecque*.

—, *Aristophane et les partis à Athènes*. Paris, Albert Fontemoing, 1906.

DESCHANEL, Emile, *Etudes sur Aristophane*. Paris, 1867.

MAZON, P., *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* (thèse). Paris, 1904.

MURRAY, Gilbert, *Aristophane. A study*. Oxford, At the Clarendon Press, 1933.

MULLER-STRUBING, Hermann, *Aristophane und die historische Kritik*. Leipzig, 1873.

PLUTARQUE, *Œuvres complètes*. Traduction française (25 vol.). Paris, 1801-1805.

SCHAERER, René, *L'homme antique. Aristophane*, p. 311-342.

SCHMIDT, Joachim, *Aristophanes und Euripides. Ein Beitrag zur Frage der Tendenz des Aristophanes*. Greifswald, 1940.

WHITE, J.W., *The vers of greek comedy*. New York, 1912.

الفصل الرابع

من السوفسطائيين إلى أفلاطون

١ ـ المدرسة السوفسطائية

بجانب هذه الموجة من النقد الأدبي التي لاحظناها عند الشعراء ، وخاصة شعراء الكوميديا ، يمكن ان نجد نشاطاً آخر كان يقوم به السوفسطائيون . لم تكن الفلسفة وتعليم الخطابة والجدل كل هم المدرسة السوفسطائية ، وانما كانت تقوم بنشاط كبير في دائرة النقد الأدبي ، وخاصة نقد الشعر . ونحن نعلم ان السوفسطائيين كانوا يقومون بالتعليم لقاء أجر يتقاضونه على هذا المجهود ، ولقد كان جزء كبير من هذا التعليم ينصب على الشعر اليوناني ، ومحاولة شرحه وتفسيره للطلاب الذين يتلقون دروساً عليهم . ويؤكد أفلاطون Platon أن پروتاجوراس Protagoras السوفسطائي كان يوجب على الاطفال ـ عندما يقدرون ـ « معرفة شعر أحسن الشعراء ، وان يرغموا على حفظه عن ظهر قلب »[١] . وكان هدف پروتاجوراس من وراء ذلك هو دفع الأطفال الى معرفة الأبطال الذين خلدهم الزمن ، وبذلك يأخذ « الطفل في تقليدهم ، وتتولد عنده الرغبة في مشابهتهم »[٢] .

---

١) PLATON, *Œuvres complètes* (2 vol.). *Protagoras*, 325 (a), t. I, p. 95.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, 326 (a), t. I, p. 95.

ولقد كان الشعر يحتل مكاناً كبيراً بين المواد التي يجب ان يدرسها الأطفال اليونانيون ، ولم يكن من السهل على هؤلاء الأطفال ان يحيطوا بكل ما يتعلق بهذا الشعر ، ولهذا فانه كان من الضروري القيام بشرح وافر حول النصوص الشعرية. فايمان السوفسطائيين بجدوى تدريس الشعر ، وطبيعة المنهاج الدراسي نفسه حتما على المدرسة السوفسطائية العكوف على دراسة الشعر اليوناني ، ومحاولـــة شرحه ، والتعليق عليه ، ومن هنا خلفت تلك المدرسة نوعاً من النقد الأدبي ، يمكن ان يسمّى — الى حد ما — بالنقد التفسيري .

السوفسطائي يحاول ان يثير اهتمام مستمعيه بما يتضمنه النص الشعري من معان ، مشيراً في نفس الوقت الى مـــا ارتكبه الشاعر من اخطاء لغوية ، او الى سرقة قام بها ، او الى وقوع في التعارض . وكان هم السوفسطائي الأكبر هو بذل كل ما يمكن من جهد لإظهار معرفته الواسعة ، ومحاولة اقناع مستمعيه بعلمه الشامل . ولم يكن يهدف اطلاقاً الى خدمة النقد الأدبي في امانة واخلاص ، وان يخلص أحكامه من الشهوات الذاتية التي تقتل النقد الأدبي ، وتطمس معالمـــه الحقيقية ، وتحوله الى مجموعة من الآراء الفردية الخالصة .

ولقد كان السوفسطائي يلجأ الى مهاجمة النص الشعري الذي يقوم بالتعليق عليه ، ثم يترك الدفاع عنه الى احد مستمعيه من السوفسطائيين ، ولم يكن هذان الهجوم والدفاع الا نوعاً من إظهار البراعة في الجدل ، وفي اثبات جمال الشيء وقبحه ، أو قوته وضعفه في وقت واحد . وهو منهاج يخضع الى حد كبير للتيار العام الذي خلقته تلك المدرسة ، وسارت عليه . ولقد فضح افلاطون هذا المنهاج في كتابه بروتاجوراس ، وبيّن التفاهة التي تكمن وراء هذا النوع من الجدل .

ثم اننا نلاحظ ان هناك نوعاً من النقد الجدي ، كانت تعرفـــه المدرسة السوفسطائية ، وكان هذا النقد يوجه اهتماماً أكبر الى محاولة الكشف عن معالم الشخصيات التي صوّرها هومير في شعره، ثم المقارنة بين تلك الشخصيات . ولقد

قدم لنا افلاطون صورة من هذا النقد في هيبياس الصغير le Petit Hippias [١]. ويدور الجدل بين هيبياس – وهي شخصية سوفسطائية – وبين سقراط حول شخصية كل من أشيل Achille وأوليس Ulysse عند هومير : طابع كل شخصية ؛ الفرق بينهما ، أيهما أحسن تصويراً ؟

ولقد تحدثت المدرسة السوفسطائية عن كثير من النظريات الفنية، التي لعبت دوراً كبيراً في النقـــد الأدبي بعد ذلك ، وتركت آثاراً ضخمة في آراء أفلاطون وأرسطو ؛ فيمكن ان يلاحظ عند جورجياس Gorgias السوفسطائي نظرية يمكن ان تدعى « نظرية الوهم في الفن » . ويشير بلوتارخ الى تلك النظرية عندما يقول ان التراجيديا تعطي الأساطير والعواطف « قوة خادعة – كما قال جورجياس – وأن الذي يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع ، وان الذي يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع »[٢] . ويظهر انه يشير بذلك الى وهم المسرح . ولقد تعرض أفلاطون لتلك النظرية في مناسبات كثيرة ، ولكنه فصل الحديث عنها في كتابه السوفسطائي ، كما سنحاول ان نبيّن عند حديثنا عن أفلاطون .

كما ان جورجياس قد تحدث عن الآثار النفسية التي يولدها العمل الفني ، وبين الدور الفني الذي تلعبه الخطابة في التأثير على الجمهور ، وفي دفع ذلك الجمهور الى الايمان بما يريد الخطيب ان يلقي في نفسه[٣] .

ومهما كانت الاخطاء التي وقعت فيها المدرسة السوفسطائية في مجال النقد الأدبي ، فانها قد فتحت بتلك الأبحاث النقدية الطريق لأول دراسة نحوية ، كما انها كانت أول من تحدث عن الأسلوب . ثم ان هذه الدراسات حول الشعر قد

---

(١) راجع .PLATON, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1-19
وراجع ايضاً .A. PUECH, *Esthétique et critique littéraire chez les Grecs*
Rev. des Cours et Conférences, 1931, p. 411-421.

(٢) ذكر ذلك .SCHUHL, *Platon et l'art de son temps*, p. 35

(٣) راجع عن جورجياس : O. NAVARRE, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, p. 79-119.

دفعت پروتاجوراس الى التمييز – لأول مرة – بين انواع الأسماء ، وازمان وانواع الأفعال ، والعناية بالتصحيح اللغوي . كما انها ساعدت پروديكوس Prodicos على ملاحظاته القيّمة عن أصول وملكيــــة التعبيرات . وليس من شك في أن ملاحظات هيپياس السوفسطائي عن الايقاع والأوزان الشعرية قد ساعدت كثيراً الدراسات الأدبية اليونانية[١] .

ويدل كل هذا على أن النقد الأدبي الذي قامت به المدرسة السوفسطائية لم يكن قليل الجدوى ، وانما قام جانب منه بدور هام في تقدم النقد الأدبي اليوناني ، كما انه قد أثر في الدراسات النقدية والجمالية التي قام بها كل من أفلاطون وأرسطو .

٢ – سقراط Socrate

لم يترك سقراط مؤلفات ، ولم يحاول طوال حياته أن يسلك طريق التأليف ، وإنما كان يعلن دائماً انه يحاول أن يتعلم ، وان يعرف ، وانه ليس متأكداً الا من شيء واحد ، وهو أنه يعرف انه جاهل . لذلك فانه لمن العسير البحث عن آراء سقراط في النقد الأدبي ، رغم انه تحدث عن مشكلات الحياة ، ومنها مشكلات النقد الأدبي . ولكن يمكن ان نستقي بعض آرائه في هذه الناحية ، وذلك اذا قبلنا تلك الآراء التي نسبها أفلاطون الى سقراط في مؤلفاته .

يعلن سقراط حبه واعجابه بهومير ، ويلمس في شعره نواحي جمالية وفكرية ، كما يؤكد ان هومير لم يكن رائعاً في صناعته الشعرية فحسب ، وانما كان رائعاً ايضاً في فكره ، وفي محاولة البحث عن الحقيقة[٢] .

ويتحدث عن الإلهام في الفن ، ويعترف بوجوده ، ويرى ان الشعراء « لا يمكن لواحد منهم أن يصل الى خلق جميل الا في السبيل الذي دفعته اليه آلهة الفن »[٣] .

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, p. 44.
وراجع أيضاً ATKINS, *Literary criticism in Antiquity*, t. I, p. 16-22.

٢) PLATON, *Ion*, 530 (c), t. I, p. 57.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, t. I, p. 63.

ثم يضيف بعـــد ذلك بقليل : ان الشعراء « ليسوا هم الذين يقولون الأشياء ذات القيمة الكبيرة جداً ... ولكنه الاله نفسه هو الذي يتحدث »[١] .

ويحاول سقراط ان يقوي رأيه حول هذا الموضوع ، فيورد بعض الاعترافات التي أدلى بها الشعراء؛ فها هو احدهم يتحدث عن نواحي الجمال في شعره قائلاً: انها « هدية آلهة الفن »[٢] . ولا يتردد في ان يجزم قائلاً: « انه ليس في الشعر الجميل شيء إنساني ، وانه ليس من ابداع الرجال ، ولكنه الهي ، ومن ابداع الآلهة ، وان الشعراء ليسوا سوى وسطاء الآلهة »[٣] .

ويبدو أن سقراط لم يهتم بمشكلات الادب الا بصورة عرضية ؛ وذلك لأن كل اهتمامه كان ينصب على الأخلاق . ويمكن – على كل حال – الزعم بأن آراء أفلاطون عن الأدب تعكس – الى حد ما – تفكير سقراط نفسه ، لذلك فانه لمن الخير ان ننتقل الى الحديث عن أفلاطون ، وعن آرائه في النقد الأدبي ، وفي مشكلات الأدب .

٣ – أفلاطون Platon

بدأ الفيلسوف الكبير حياته بالاشتغال بالانتاج الأدبي؛ فكتب الشعر ، وانتج بعضاً من المسرحيات التراجيدية[٤] ، كما انـــه اشتغل بالرسم ، وكان من هواة التصوير[٥] . فهو – اذن – فنان منتج ، قد عرف الفن عن قرب ، ومر بالمرحلة العملية ، وعاش مع الفنون بحسه وعاطفته .

ويبدو انه كان يريد ان يستمر في السير على هذا الطريق ،وأن يكرّس حياته

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, t. I, p. 63.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, 534 (e), t. I, p. 63.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, 534 (e), t. I, p. 63.
وراجع أيضاً PLATON, *Apologie de Socrate*, 22 (c), t. I, p. 155.
٤) A. CROISET, *Histoire de la littérature grecque*, t. IV, p. 265.
٥) SCHUHL, *Platon et l'art de son temps*, p. 50.

كلها للانتاج الفني ؛ ولكنه ـــ عندما بلغ العشرين من عمره ـــ التقى بسقراط ، وسرعان ما أعجب به ، وتتلمذ له ، وصار من الملازمين له ، المؤمنين بمذهبه في الحياة ، وبأفكاره في العالم ومشكلاته . ولقد دفعته تلك الصحبة الى هجر الفنون ، والكف عن الاشتغال بها ، بل وتمزيق كل المسرحيات التي كان قد كتبها[1] .

ولكن أفلاطون بقي فناناً رغم هذا الموقف العنيف الذي أخذ به نفسه ؛ وذلك لأننا نلاحظ انه لم ينس قط روحه الفنية في كتاباته المتعددة ، ولم يحاول ان يقدم لقرائه وتلاميذه فلسفة في أسلوب علمي جاف ، وانما صاغها في أسلوب أدبي رائع ، يمثل صورة جميلة في تاريخ الأدب اليوناني ، ويحمل في طياته صياغة أدبية رائعة ، تجعل أفلاطون يحتل مكانة مرموقة في تاريخ النثر اليوناني الرفيع .

ولقد سبق ان بيّنا أن الفكر اليوناني عرف نوعاً من التطور والتغير علـى مر العصور ؛ فاذا كان ايريبيد يمثل مرحلة جديدة في تاريخ الدراما اليونانية ، فان سقراط يمثل مرحلة جديدة ايضاً في تاريخ الفلسفة اليونانية . ولكن أفلاطون ـــ وهو التلميذ الذي حمل لواء فلسفة سقراط ، واعطاها طابعاً جديداً ، ودفعها الى الأمام كثيراً ـــ هذا الفيلسوف يمثل مرحلة حاسمة في تاريخ الفكر اليوناني ، ويعلن مولد مدرسة جديدة ، وان الدور الذي قام به أفلاطون في تاريخ الفكر اليوناني لا يشبهه الا ذلك الدور الذي مثله هومير ؛ وذلك لأن كلاً منهما يمثل مرحلـة من مراحل الحضارة اليونانية : هومير يمثّل طور الحضارة البكر ، التي تتغنى وترقص ، في حين ان أفلاطون يمثّل بدء مرحلة جديدة ، تختلف عن الأولى في كل شيء ، بل وتحاول ان تقضي عليها قضاءً تاماً . ومن تلك الناحية يمكن ان يفسر جانب من ذلك الموقف الذي اتخذه أفلاطون من هومير ، ومن الشعر بوجه عام ، كما سنحاول ان نبيّن ذلك .

لم يحاول أفلاطون ـــ على كل حال ـــ أن يكتب مؤلفاً خاصاً بالنقد الأدبي ؛

---

١) A. Croiset, *o.c.*, t. IV, p. 265.

وذلك لأن مثل هذا الأمر كان بعيداً عن تفكيره ، وعن فلسفته واتجاهاته . ولكن المشكلة التي كانت تملأ ذهن الفيلسوف الكبير هي مسألة الحقيقة . ولقد عالج أفلاطون الفن ، وتحدث عنه ، وذلك بقصد معرفة صلته بالحقيقة ، اي ان الحقيقة هي الهدف الأساسي لكل حديث أفلاطون عن الفن ، ولهذا فان كلمة فن تحمل معنى فلسفياً عند أفلاطون[1] . وهذا النوع من التفكير يفسّر أيضاً جانبـاً من الموقف الذي اتخذه أفلاطون من الفنون .

ثم ان أفلاطون عالج الفن أيضاً عندمـا حاول ان يناقش آراء المدرسة السوفسطائية ، ولما كانت تلك المدرسة قد تحدثت عن الفن ، واتخذت منه موقفاً ، فان أفلاطون وجد نفسه مساقاً الى مناقشة آرائهم في هذه الناحية ، وهذا ما نلاحظه في هيبياس الصغير[2] وهيبياس الكبير[3] .

ولقد لعب أفلاطون دور المشرع في كتابي الجمهورية والقوانين ، ولما كان تعليم النشء وتثقيف الشباب يحتلان مكاناً في كل من الكتابين ، فقد كان لزاماً على أفلاطون ان يتحدث عن هذه الأمور بالتفصيل ، وان يحاول ان يقدم منهاجاً واضحاً في هذا الشأن . ثم ان الفنون ــ وخاصة الشعر ــ كان تدرس في المدارس اليونانية ، وكان الشباب والأطفال يتلقون مقداراً هاماً من شعر هومير ، ومن شعر غيره من الشعراء ، كما كان الجمهور اليوناني نفسه يجد في المسرح لذة ومتعـة وثقافة ، ويقصده في لهفة وفرح . أمام كل هذه الأمور ، كان لا بد لأفلاطون ان يتخذ منها موقفاً محدداً ، وان يحاول ان يعالج كل ناحية من نواحيها بالتفصيل والتدقيق ، وان يختار لمدينته الفاضلة منهاجاً للتعليم والثقافة والمتعة ، ولهذا فقد عالج أفلاطون الفن ، لا لذات الفن ، وانما لأن هذا الفن كان يلعب دوراً هاماً في برامج الدراسة ، وفي رحاب المسارح .

---

١) راجع K. Ulmer, *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles*, s. 1.
وراجع أيضاً A. Puech, *Esthétique et critique littéraire chez les Grecs*, R. *Cours et Conf.*, 1930-31, t. II, p. 492.

٢) راجع Platon, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1-19.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, t. I, p. 21-56.

ويمكن القول أن أفلاطون قد تحدث عن الفنون في مواضع مختلفة من مؤلفاته الكثيرة ، وان هذه الاحاديث تحمل في طياتها آراءه في الفن عامة ، كما تعطي فكرة محددة عن آرائه في الأدب وفي النقد الأدبي .

ولا نحب ان نتعرض في هذا المجال لموقف أفلاطون من الفن عامة، وانما الذي يهمنا الآن هو عرض لآرائه في الأدب ، وفي الشعر خاصة ، ثم ذكر آرائه في بعض الشعراء اليونانيين .

يرى افلاطون ان الشعر إلهام ، وان الشعراء يتلقون الشعر من قوة خارجية ؛ فهو يمثل الشعراء بالنحل[1] ، ويصف الشاعر بأنه « شيء خفيف ، شيء مجنح ، شيء مقدّس ، وانه ليس أهلاً للابتكار حتى يصبح الانسان الذي ينطق عن الاله ... »[2] . كما يؤكد ان الشاعر « ليس أهلاً لابتكار جميل الا في الطريق الذي دفعته فيه آلهة الفن »[3].وان الشعراء « ليسوا هم الذين يقولون تلك الاشياء ذات القيمة الكبيرة ... وانما الاله نفسه هو الذي يسمعنا صوته بواسطتهم »[4] . ويستند في ذلك الى ما اعلنه بعض الشعراء من ان أعظم انتاجهم ليس سوى «هدية من آلهة الفنون »[5] . ولا يتردد في ان يجزم بأنه « ليس في الشعر الجميل شيء إنساني ، وانه ليس من إبداع الرجال ، وانما هو إلهي ، ومن إبداع الآلهة ، وان الشعراء ليسوا سوى وسطاء الآلهة »[6] ، كما « ان الشعراء الممتازين ... وسطاء فكرة آتية من الآلهة »[7] .

يدل هذا التأكيد المتواصل على ان أفلاطون كان يؤمن بتلك الفكرة ايماناً

---

١) *Ion*, 534, t. I, p. 63.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, 534 (b), t. I, p. 63.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, 534 (c), t. I, p. 63.
٤) نفس المرجع *Ibid.*, 534 (d), t. I, p. 63.
٥) نفس المرجع *Ibid.*, 534 (e), t. I, p. 63.
٦) نفس المرجع *Ibid.*, 534 (e), t. I, p. 64.
٧) نفس المرجع *Ibid.*, 535 (a), t. I, p. 64.

حقيقياً ، وانه لم يكن ينظر الى الشعراء الا على انهم رسل الآلهة ، وان الإلهام هو الذي يدفعهم الى قول الشعر .

وهذا الرأي يظهر بنوع خاص في المؤلفات الأولى لأفلاطون ، تلك المؤلفات – كإيون – التي كتبها في مبدأ حياته ، والتي تحمل – الى حد كبير – آراء الشباب. ويبدو ان أفلاطون كان يحمل حتى تلك الفترة كثيراً من طبيعته الفنية ، ومن آثار آراء أستاذه سقراط .

هذا « الفنان » ، الذي يحمل روح الشاعر ، ويستخدم لغة هي أقرب ما تكون الى لغة الشعر والشعراء ، هاجم الشعر هجوماً عنيفاً ، وحمل على الشعراء حملة لم يتعرضوا لها من قبل ، ومن العجيب انه قد لجأ الى صور « شعرية » في هدم الشعر وتسفيهه . ولقد استخدم أفلاطون – على كل حال – طرقاً كثيرة للهجوم على الشعر ، وللتدليل على خطورة الدور الذي يقوم به في المجتمع .

ورغم ان « الجمهورية » كتاب سياسة ، الا ان افلاطون قد هاجم في الكتاب الثاني منه الشعر والشعراء ، وذلك بمناسبة حديثه عن التعليم الذي يجب اعطاؤه للأطفال في جمهوريته . ولقد ألقى أفلاطون السؤال التالي : هل نعطي مكاناً – ام لا – للانتاج الأدبي في مجال الثقافة ؟ ويرد بالايجاب[1] .

ولكنه يستدرك قائلاً : « ولكن هذا الانتاج أليس له ناحيتان : البعض يوافق الحقيقة ، والبعض الآخر أكاذيب ؟ »[2]. ولا يتردد أفلاطون في ان يعلن أن أول واجب هو مراقبة « مؤلفي الأساطير »[3] ، ثم انتخاب ما هو صالح للأطفال ، ورفض ما يسيء اليهم[4]. ولكن ما هو الأدب الذي يمكن ان يسيء الى الأطفال ، والذي دعا أفلاطون الى رفضه ، وعدم السماح بتدريسه في مدارس الصغار ؟ يرد

١) راجع PLATON, *République*, II, 376 (e), t. I, p. 925.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, II, 376 (e), t. I, p. 925.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, II, 377 (b), t. I, p. 926.
٤) نفس المرجع *Ibid.*, II, 377 (d), t. I, p. 926-927.

أفلاطون نفسه : ان هذا الأدب هو ذلك القصص الكاذب الذي يوجد في ادب هيزيود وهومير وباقي الشعراء[١] . وكل هـــذه النصوص تدل على ان افلاطون لا يرفض ـ حتى هذه اللحظة ـ كل الشعر ، وانما يرفض ان يدرس للأطفال ذلك القصص الكاذب الذي نجده في شعر الشعراء .

ثم ان الفيلسوف الكبير حرص دائماً على القول إنه يجب رفض تدريس مثل هذا القصص الكاذب « للأطفال الصغار »[٢] . ومن الواضح ان الفيلسوف الكبير لم يحاول ان يمنع الكبار ، الذين يستطيعون ان يميزوا الامور تمييزاً صحيحاً ، من قراءة الأدب بكل انواعه الكاذبة وغير الكاذبة ، وذلك حسب التقسيم الذي ارتضاه لنفسه ، وان كان لم يتحمس إطلاقاً لمثل هذه القراءة ، وانما كان يشير ـ من وقت لآخر ـ للآثار السيئة التي قد يحدثها الاطلاع على الآداب الكاذبة ، او تلك التي تصور الصراع بين الآلهة ، والحقد بين الأبطال .

ومن الصعوبة بمكان أن نجد في كتابة أفلاطون ما يمكن ان يبيح للأطفال قراءة الأدب الكاذب ، او القصص التي لا تصور الحقيقة ، ولا تدعو الى الفضيلة. لقد أصر افلاطون إصراراً حقيقياً على إبعاد مثل هذا الأدب عن مجال التعليم الذي يجب ان يتلقاه الأطفال في مدينته الفاضلة . ولما كان ادب هومير يحتل مكاناً ضخماً في المدارس اليونانية في ذلك الحين ، فان أفلاطون لم يتردد في ان يعلن انــــه « يجب الا نعطي الفرصة في المدنية لشعر هومير ، الذي يصوّر كل المعارك التي تدور بين الآلهة »[٣] ، بل يجب « ان تبذل كل الامكانيات حتى يقدم اولاً للشباب القصص... التي تهدف الى خدمة الفضيلة »[٤] . وانه لمن العبث ان يدافع عن مثل هذه القصص بأنها رمزية ، تحمل في طياتها أهدافاً طيبـــة ؛ وذلك ـ حسب رأي أفلاطون ـ « لأن الشباب غير قادر على التمييز بين ما هو

١) نفس المرجع *Ibid.*, II, 377 (a), t. I, p. 226.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, II, 378 (c), t. I, p. 228.
٣) *Ibid.*, II, 380 (a), t. I, p. 930.
٤) نفس المرجع *Ibid.*, II, 378 (e), t. I, p. 928.

رمزي ، وما هو غير رمزي »[1] . ولقد دفعت تلك الأفكار أفلاطون الى اتخاذ موقف عنيف من ذلك الأدب الذي يجب ان يقدم للشباب ، وجعلته يعلن في صراحة تامة انه لا يجب ان يسمح للشباب بسماع إشيل عندما يتحدث عن ان الآلهة هم الذين يولدون الشر عند الانسان[2] .

يرى أفلاطون – اذن – ان الشعر لا يوافق الفضيلة احياناً ، وان الشعراء لا يدعون الى الفضيلة في جانب من انتاجهم الفني .

بعد ان وصل أفلاطون الى تلك النتيجة التي مهد لها طويلاً ؛ وهي ان الشعراء في جانب من قصصهم ومسرحياتهم وشعرهم الغنائي لا يدعون الى الفضيلة ، انتقل الفيلسوف الى مرحلة أخرى للتدليل على صحة نظريته في ابعاد الشعر عن مجال التعليم في جمهوريته . وهذه المرحلة الثانية هي هدم الشعر عن طريق نظرية التقليد.

ونصادف – لأول مرة – هذا الحديث عن نظرية التقليد عندما يعلن أفلاطون في جمهوريته ان « هومير يحقق – ومثله الشعراء الآخرون – هدفه عن طريق التقليد »[3] . ثم يعود الى الحديث عن الشعر – في الكتاب العاشر من جمهوريته – ليؤكد في صراحة تامة انه يجب « رفض كل شعر ذي طابع تقليدي مهما كان الأمر »[4] ؛ وذلك لأن « جميع المؤلفات التي تحمل ذلك الطابع انما قصد بها تزييف أحكام أولئك الذين يسمعونها »[5] .

ولقد حاول أفلاطون – قبل ان يأخذ في شرح نظريته – ان يبعد عن الأذهان كل تفكير قد يتهمه بجهل الشعر ، وعدم معرفة هومير معرفة جيدة . فهو يؤكد – في وضوح تام – صداقته القديمة لهومير ، وانه منذ طفولته لا يكف عن قراءة

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, II, 378 (d), t. I, p. 928.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, II, 380 (a), t. I, p. 930.

٣) *Ibid.*, III, 393 (c), t. I, p. 944.

٤) *Ibid.*, X, 595 (a), t. I, p. 1204.

٥) *Ibid.*, X, 595 (b), t. I, p. 1205.

شعره ، وانه يكنّ لهومير — الشاعر الكبير — كل احترام . ولكن هـذين الحب والاحترام يجب الا يمنعانه من السير في جانب الحقيقة ، ومهاجمة هومير وشعره لبعدهما عن تلك الحقيقة التي يبحث عنها[1] .

ويبدو ان أفلاطون كان يحس صعوبة إدراك تلك النظرية ، ولذلك فانه حاول أن يقربها الى الأذهان بصور مختلفة حتى يسهّل فهمها ، وليس من شك في انه كان يلعب دور الاستاذ الذي يلجأ الى ضرب الأمثلة ، ليشرح لطلبته الآراء التي يقدمها اليهم . لقد لجأ افلاطون الى طرق مختلفة في شرح تلك النظرية ، يحمل الكثير منها خيالاً مبتكراً ، ولده ذهن شاعر فنان ، لا عقل فيلسوف .

ونظرية التقليد عند افلاطون تخضع لنظريته الشهيرة ، المسماة بنظرية «المثل». فالمثل الأول خلق الاله ، ولا يمكن لنا ان نلمسه في الواقع ؛ وهو كامل . ثم ان الحياة نفسها تزخر بتقليد لهذا المثل الاول ، وهي ما سماه أفلاطون التقليد الأول ؛ اي صورة المثل في الواقع . فلو تصوّرنا — مثلاً — أن هناك شجرة بجانب الماء ، فاننا نرى صورة لها في الماء نفسه ، هذه الصورة التي تظهر في المـاء هي تقليد لصورة المثل الأول ؛ اي انها تقليد للتقليد . فهناك الشجرة الأولى التي خلقها الاله ، وهي المثل الأول للشجرة ، ثم هناك الشجرة الموجودة فعلاً في الواقع ، وهي الشجرة الثانية ، وهي المثل الثاني للشجرة ؛ اي انها تقليد للمثل الاول ، ثم هناك الشجرة الثالثة ، وهي صورة الشجرة الثانية في الماء ، وهي المثل الثالث للشجرة ؛ اي انها تقليد للمثل الثاني ، اي تقليد للتقليد ، فاللوحة التي يخرجها الفنان للشجرة الموجودة في الواقع مثلها مثل صورة تلك الشجرة في الماء ؛ اي انها تقليد للتقليد[2] .

ويقدم افلاطون مثلاً آخر : هناك رجال مقيدون من أرجلهم ومن رقابهم ، بحيث لا يمكنهم الحركة ، ويظلون دائماً في مكان واحد ، وفي اتجاه واحد . هؤلاء

---

١) *Ibid.*, X, 595 (b-c), t. I, p. 1205.
٢) *Ibid.*, VI, 509 (e), 510 (a), t. I, p. 1098-1099.

الرجال موجودون منذ الطفولة الأولى في كهف مفتوح من ناحيتين ؛ من خلفهم، ومن أمامهم، وأمام الفتحة الخلفية نار مشتعلة، تلقي ضوءًا يصل الى هؤلاء الرجال ؛ وامام الفتحة الأمامية حائط، هؤلاء الرجال لا يرون الا تلك الصور التي تعكسها النار لهم على ذلك الحائط ، وهي صور شبيهة بما يقدم في خيال الظل . كما انهم لا يسمعون سوى صدى الأصوات الخارجية . هؤلاء الرجال — الذين ليست لديهم اية فكرة عن الواقع — عندما يرون تلك الصور التي تبدو أمامهم على الحائط ، يعتقدون انهم يرون الواقع نفسه[1] .

فاذا حررنا هؤلاء الرجال من قيودهم، وأجبرناهم على الخروج الى الواقع ، فانه ليس من شك في انهم سيصادفون صعوبات كثيرة في معرفة واقع الأشياء ، وسينظرون اولاً الى خيالهم في سهولة تامة؛ وذلك لأنهم اعتادوا رؤيته ، وسينظرون بعد ذلك الى خيال الناس والأشياء على سطح الماء ، وبعد فترة ، سينظرون الى واقع الناس والأشياء ، وعندئذٍ ، يمكنهم رؤية النجوم والقمر اثناء الليل ، وسينظرون اثناء النهار الى الشمس، لا الى صورتها في الماء . فاذا عاد هؤلاء الرجال الى الكهف من جديد ، فانهم سيعرفون شكل الحقيقة من خلال لعب الظلال .

الكهف يمثل الحياة التي نعيش فيها ، يمثل العالم الملموس . والقيود التي تقيد الرجال ، هي ما تفرضه عليهم حواسهم وأوهامهم وعواطفهم . وخيال الأشياء هي الأشياء المتغيرة في العالم . وهكذا يقدم أفلاطون صورة حزينة للعالم المحسوس الذي نعيش فيه ، والذي لا يوجد فيه أي مثل أعلى .

ولكي ينجح افلاطون في طعن الفن عن طريق نظرية التقليد ، ويهدمه هدماً تاماً، اختار الفيلسوف طريقة فيها الكثير من الذكاء؛ فقد لجأ الى اختيار التصوير كوسيلة لشرح نظريته ، ولم يحاول ان يختار شيئاً متحركاً تنبض فيه الحياة ، وانما ارتضى لنفسه مثل السرير ، وليس من شك في انه يهدف الى السخرية من الفن،

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, VII, 514-517 (a), t. I, p. 1101-1105.

ويود ان يدل على تفاهة الدور الذي يقوم به الفنان . ولو انه حاول ــ مثلاً ــ ان يختار الموسيقى لخانه التوفيق ، ولكان من الصعب عليه ان يوضح لنا التقليد فيها ، كما لم يمكنه ان يسخر من الموسيقى، ومن دورها في الحياة[1] . لقد كان أفلاطون يعرف جيداً طريقه ، ويعلم تمام العلم أسهل السبل للوصول الى ما يهدف اليه .

لقد اختار ــ على كل حال ــ السرير ليوضح به نظريته في التقليد[2] ، وتدرج في شرح نظريته من السرير الأول الذي خلقه الالـــه ، وسماه الفكرة الأولى ، أو المثل الأول للسرير ــ وهو سرير فيه كل الصفات الكاملة ، لأنه من انتاج الإله ــ الى السرير الذي نراه عندما يأتي العامل ليصنع سريراً ، فان ذلك العامل انما يصنعه تقليداً لذلك السرير الأول ، أو المثل الذي صنعه الاله . فالعامل ــ اذن ــ يخرج السرير الثاني ، وهو التقليد الأول لما يسمى « المثل » . ثم عندما يحاول المصور أن يرسم سريراً ، فانما يلجأ الى النقل عن السرير الذي صنعه العامل ؛ اي السرير الثاني ، وهو التقليد الأول لمثل السرير الذي خلقه الإله ، اي ان الفنان ــ في واقع الأمر ــ يقدم لنا السرير الثالث . فالفنـــان ــ اذن ــ يقلد بسريره السرير الذي صنعه العامل ، فهو يقلّد التقليد ؛ اي انه يبعد عن الحقيقة بدرجتين عندما يقدم لنا تقليد التقليد . وينتهي أفلاطون من ذلك الى التساؤل عن الفائدة التي يمكن ان تتحقق من فن كل همه هو تقليد التقليد .

ونظرية أفلاطون طعنة قاتلة للفن ؛ وذلك لأنه لم يجعل الفنان في مرتبة العامل ، وإنما جعله في مرتبة متأخرة عنه . كما انه لم يحاول أن يسلم اطلاقاً بما يسمى الخلق الفني ، ولم يعترف للفنان بأي دور يمكن ان يلعبه في الحياة العامة . لقد كان أفلاطون منطقياً مع نظريته عن « المثل » ، ولكنه لم يكن منطقياً مع واقع الحياة

---

١) يعلن أفلاطون نفسه أن الموسيقى ليست فناً يقوم على التقليد ، أو على الخداع الظاهري . كما اعترف أرسطو أيضاً في مقدمة كتاب « الشعر » بأن الموسيقى ليست كلها تقليداً .

٢) راجع **Platon**, *République*, X, 595-597, t. I, p. 1205-1208.

نفسها . ونحن وان سلمنا معه بصحة نظريته في مجـــال الفن الخالي من الخلق والعبقرية الفنية ، فانه لا يمكن تطبيق نظريته على الفنانين الحقيقيين ، وعلى الفن بمعناه الصحيح .

لقد طبق أفلاطون نظريته اولاً على الفنون التشكيلية ، وأعلن انها تقليد ، ثم اعتبر الشاعر أيضاً مقلداً ؛ وذلك لأنه يرى أن الشاعر ليس سوى مصور ، ثم إنه لم يحاول ان يخرج من دائرة التقليد أي شاعر ، أو أي نوع من الشعر ، وانما جعل الشعر كله داخل تلك الدائرة ، وأسمى الشعراء المسرحيين « صانعي التراجيديا » ، وجعل منهم مقلدي التقليد[١] .

ولم يحاول أفلاطون أن يتهرب من بعض الاعتراضات التي يمكن أن توجه الى نظريته ، وإنما واجه بعض تلك الاعتراضات ، ورد عليها من وجهة نظره . فلو نظرنا ــ مثلاً ــ إلى مجموعة من الفنانين ، يصور كل فنان منهم نفس السرير ، فاننا نجد اختلافاً بين صورة واخرى. ولم يعترف أفلاطون بأن كل فنان منهم يقدم خلقاً فنياً يحمل طابعه الذاتي ، وإنما فسر ذلك على أنه اختلاف ظاهري ، وان « الموضوع لا يختلف في شيء »[٢] .

إن نظرية أفلاطون عن التقليد تخضع لفلسفته المثالية ، فهو فيلسوف ينتقل من الأفكار الى الأشياء ، ويعترف بوجود الفكرة مستقلة عن الشيء ذاته . فهو يخالف ــ إذن ــ أرسطو العالم، الذي ينتقل من الأشياء الى الأفكار ، ولا يعترف بوجود الفكرة مستقلة عن الشيء ذاته ، وانما يرى أن الفكرة لا يمكن ان تفارق الشيء .

يعلن أفلاطون ــ على كل حال ــ أن الشعر يقلّد الظاهر ، ولا يبحث عن الحقيقة ، ولذلك فانه لمن « السهل صنع الشعر »[٣]. ثم إنه لمن المستحيل أن يخلق

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, X, 597 (e), t. I, p. 1208.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, X, 598 (a), t. I, p. 1208-1209.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, X, 599 (a), t. I, p. 1210.

الشاعر « الذات التي سيقلدها ، وظاهر تلك الذات »[1] . فالشعراء ما هم سوى مقلّدي ظواهر الأشياء[2] ، والشعر لا يمكن ان يزيد عن انه « فن التقليد »[3] . فالشعر – إذن – عبث لا فائدة منه ، والشاعر لا يمكن ان يكون إلا مقلّداً ، « يقيم دستوراً فاسداً في نفس كل فرد منا »[4]. ولهذا فان أفلاطون لا يتردد اطلاقاً في ان يعلن طرده للشعر والشعراء من جمهوريته[5] .

ومهما يكن الدور الذي لعبته نظرية التقليد في حكم أفلاطون على الشعر والشعراء ، فاننا نرى أن الفيلسوف الكبير لم يقف عند هذا الأمر ، وانما أثار – في مناسبات مختلفة – أموراً أخرى يمكن أن تؤيد نظرته الى الشعر والشعراء ، وإلى الفن بوجه عام . لقد سبق أن تحدثنا عن نظرية الوهم في الفن التي تحدث عنها جورجياس السوفسطائي[6] ، واشرنا إلى انه حاول أن يدلل على أن الفن الذي يخدع أشد عدالة وحكمة مما لا يخدع . ولقد وجد أفلاطون في تلك النظرية وسيلة جديدة للهجوم على الفن والشعر والشعراء ؛ وذلك لأن هذه النظرية ترتكز على ظواهر الأشياء ، وعلى خداع هذه الظواهر ، ولما كان هدف أفلاطون هو البحث عن الحقيقة ، فانه يرفض كل فن يقوم على الظاهر ، ويهدف الى الخداع .

لقد تحدث أفلاطون عن نظرية الوهم في الفن في مناسبات كثيرة ، ولكنه حاول أن يفصل الحديث عنها في كتابه « السوفسطائي le Sophiste »[7] . يرى أفلاطون أن نظرية الوهم ونظرية التقليد تقوم كل منهما على ظاهر الأشياء ، ولا تراعي حقائقها ، وان كلاً منهما تهدف إلى الخداع ، ومحاولة كسب الرأي ، لا إلى إظهار الحقيقة ، وخدمة الفضيلة . فبين النظريتين تشابه من ناحية الأصل ،

١) نفس المرجع *Ibid.*, X, 599 (a), t. I, p. 1210.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, X, 600 (e), t. I, p. 1212.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, X, 603 (b), t. I, p. 1216.
٤) نفس المرجع *Ibid.*, X, 605 (b), t. I, p. 1219.
٥) نفس المرجع *Ibid.*, X, 607 (b), t. I, p. 1221.
٦) راجع ص ٧٥ من هذا الكتاب .
٧) راجع PLATON, *Le Sophiste*, 234 (b-e), 235 (a-c), t. II, p. 283-286.

وتوافق من جهة الهدف. ويطلق أفلاطون على فن التقليد، الذي يقوم على ظواهر الأشياء كما تبدو لعين الفنان «فن الظاهر»[1]، اما ذلك الفن الذي يرتكز على على ما يتوهمه الفنان من ذلك الظاهر، فان افلاطون يسميه «فن خداع الظاهر»[2].

ولقد أكد أفلاطون أن السوفسطائيين اتخذوا من هذه النظرية – وخاصة في خطبهم – وسيلة لخداع الشباب الذين لم تكمل ثقافتهم، والذين لا يمكنهم ان يميزوا الحقيقة من غيرها. كما يؤكد ان مثل هذا الفن القائم على الوهم، يجب ان ينظر اليه كما ينظر الى الفن الذي يقوم على التقليد[3].

ولم يكتف أفلاطون بكل تلك الطعنات، وانما أثار أموراً أخرى ضد الشعر؛ فهو يرى أن الشعر لا يصلح أن يكون قانوناً لأية دولة، ولم يسجل التاريخ لهومير – أو لأي شاعر آخر – أنه بنى دولة، أو كسب حرباً. وهي طعنة مقنن، ومشرع سياسي.

ثم ان الشعر المسرحي لا يقوم بأي دور نافع؛ وذلك لأن اللذة التي نشعر بها في المسرح، انما هي لذة مشوبة بالألم دائماً. وسنحاول أن نفصل هذا الحديث فيما بعد.

ولم يرد أفلاطون أن يختم حديثه عن الشعر والشعراء دون أن يؤكد أنه لا يقصد إطلاقاً إلى إدانة كل شعر مهما كان نوعه، وإنما يعلن في جمهوريته أن يقبل ذلك الشعر الذي يمجد الآلهة، وذلك الغناء الذي يعدد مفاخر الرجال الفضلاء[4]. وكل هذا يوضح الهدف الأخلاقي الذي يرمي اليه.

ولقد ردد أفلاطون نفس المعاني في كتابه «القوانين les Lois»، وأعلن أن

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, 236 (b), t. II, p. 286.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, 236 (c), t. II, p. 287.

٣) راجع كتاب Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, p. 35; 78-81.

٤) راجع Platon, *République*, X, 607 (a), t. I, p. 1221.

الشعراء الذين يتبعون الأسس الأخلاقية التي أعلنها مراراً هؤلاء الشعراء تتاح لهم الفرصة ليقوموا بنصيبهم في تثقيف الشباب[1] . وهذا ما أعلنه عند حديثه عن تعليم الأدب ، فقد ذكر نفس الآراء التي ارتضاها من قبل ، والتي دعا فيها الى تقديم « قطع مختارة » من الشعر[2] . وهو يقصد — بلا شك — ذلك الشعر الذي يمجد الآلهة ، ويتغنى بالفضيلة ؛ أي ذلك الشعر الذي يتفق مع القوانين السائدة في المدينة ، والذي لا يمكن أن ينتج منه ضرر للمواطنين .

هذا الرأي الذي نلمسه عند أفلاطون في كتابه « القوانين » بالنسبة الى تعليم الأدب ، ليس مرجعه الى تعديل للموقف الذي سبق ان اتخذه من الشعر والشعراء في « الجمهورية » ، وانما يمكن ان يفهم على انه امتداد لرأيه في ذلك الفن . وفي الحق انه ليس هناك أي تعارض بين الموقفين ؛ فرأيه في الشعر لم يتغير ، فهو لم يحكم بفساد كل الشعر ، وإنما أصدر حكمه بالفساد على بعضه ، كما أنه لم يقل بمقاطعة جميع الشعراء ، وكل أنواع الشعر ، وإنما ارتضى بعض تلك الأنواع التي تمجد الآلهة ، وتدعو الى الفضيلة ، وتتمشى مع القوانين ، ولا يصيب المواطنين ضرر منها .

لقد كان أفلاطون فيلسوفاً له رأيه في الشعر ، ولكنه كان — في الوقت نفسه — مقنناً يعرف خطورة إبعاد كل تعليم أدبي . ولقد حرص كل الحرص على إعلان رقابة على الفن ، ثم على اختيار ما يقدم منه للأطفال والشباب ، وما دام الشعر يخضع لكل تلك الرقابة ، ويمر بدور الأختيار ، فليس هناك أية خطورة — في رأي أفلاطون — في أن يعلم الأدب في المدارس ، وهذا هو ما جعل أفلاطون يعلن أن إهمال دراسة الأدب فيه خطورة[3] .

هذا الموقف العنيف الذي اتخذه أفلاطون من الشعر والشعراء ، لم يمنع

---

١) PLATON, *Les Lois*, II, 661 (a), t. II, p. 685.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, VII, 1810 (c), 1811 (a), t. II, p. 896.

٣) راجع *Ibid.*, VII, 811 (b), t. II, p. 897.

الفيلسوف الكبير من أن يعالج الشعر المسرحي في شيء من التفصيل ، وأن يبدي رأيه في المسرح وأهدافه . وهذا أمر طبيعي ، بل ضروري ؛ وذلك لأن المسرح كان يلعب دوراً خطيراً في الحياة اليونانية ، ويقوم بمثل ذلك الدور التي تقوم به الصحافة في عصرنا الحاضر .

لقد أشار أفلاطون– على كل حال – إشارات عارضة إلى المسرح في مؤلفاته الأولى؛ فيذكر في « جورجياس » ان هدف الشعر التراجيدي هو «الامتاع »[١] ، ويعلن انه لو نزعنا من المسرحية الموسيقى والغناء والايقاع فلن يبقى منهـا سوى قطعة خطابية[٢] .

ثم يفصل الحديث عن المسرحية في «الجمهورية»؛ فبعد أن فرغ من حديثه عن الشعر والشعراء ، أخذ يعالج التراجيديا والكوميديا ، وقد أكّد في أول حديثه عن التراجيديا أنه سيبدأ اتهامه لأخطر أنواع الشعر ، ذلك النوع الذي له قدرة كبيرة « على خداع » كل الناس « حتى الحكماء » منهم[٣] . وليس من شك في أن أفلاطون يحاول أن يستخدم نظرية الوهم في الفن لطعن الشعر المسرحي ، والمسرح بوجه عام ، وان يشير الى ان الفن المسرحي لا يبحث عن الحقيقة، وانما يقوم على الخداع ، وان خداعه كبير ، يؤثر في كل المشاهدين ، ويترك آثاراً في نفوس أشد الناس حكمة .

وينتقل أفلاطون الى الحديث عن أثر التراجيديا في نفوس المشاهـدين ، وخطرها على النفس البشرية ؛ خطر التراجيديا يتركز – حسب تفكير أفلاطون – في أن المشاهدين لهذا الفن عندما يجدون أنفسهم أمام مشهد لأحد الأبطال ، وهو يبث شكواه ، منشداً الشعر ، ضارباً صدره بيديه ، هؤلاء المشاهدين يحسون بلذة المشاهدة ، ومن ثم يجدون أنفسهم منساقين وراء الحركة المسرحية ، فيتولد عندهم

١) *Gorgias*, 502 (b), t. I, p. 453.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, 502 (c-d), t. I, p. 453-3454.
٣) *République*, X, 605 (c), t. I, p. 1219.

اذ ذاك نفس الشعور بالألم الذي يشاهدونه ، ومثل هـــذا الشعور لا يمكن أن يتخلص منه حتى أفضل الناس وأكثرهم ثقافة وفكراً[1] .

والأمر يختلف تماماً عندما يكون الفرد فريسة لألم شخصي ؛ لأنه في مثل هذا الموقف يمكن للانسان أن يتحكم في عواطفه الذاتيـــة ، ولا يترك نفسه تنساق في تيار الألم ، وانما يمكنه ان يصل الى السيطرة على نفسه ، وذلك إذا كانت لديه القدرة على الاحتفاظ بهدوئه ، والصراع ضد ذلك الشعور[2] ، والأمر لا يحتاج في هذا الموقف الا الى تربية كافية[3] .

ويتحدث أفلاطون في كتاب «القوانين» عن الشعر والتراجيديين بنغمة ارق ، فيصفهم بالجد ، بل انه ليرى أن هدف الفلاسفة قـــد يلتقي مع هدف الشعراء التراجيديين ؛ وذلك إذا صور كل منهم الحياة في أجمل صورها وأرقاها ، وعندما يحاول كل فريق ان يقلّد الحياة الرائعة الراقية . ويخلص أفلاطون من ذلك الى تعريف التراجيديا الكاملة بأنها : تقليد للحياة الرائعة الجمال ، الكاملة السمو. فإذا تبع هؤلاء الشعراء تلك المبادئ ، فانهم يتفقون مع الفلاسفة ، بل ان أفلاطون لا يتردد في أن يعلن أن الفلاسفة شعراء ، يحاولون أن يقدموا حياة جميلة راقية[4] .

وليس معنى ذلك ان كل شاعر تراجيدي له الحرية الكاملة في إقامة مسرحه دون صعوبات[5] . وليس من شك في ان أفلاطون يقصد بتلك الصعوبات الرقابة التي يجب أن يخضع لها ذلك الشعر ، حتى يثبت انه تصوير رائع سام للحياة ، صالح للعرض على الجمهور . أفلاطون ـ إذن ـ منطقي مـــع نفسه ، يسير في نفس التيار الذي ارتضاه منذ البداية ، ولا يحيد عن تلك السياسة الصارمة التي فرضها على الشعراء .

---

١) *République*, X, 605 (c-d), t. I, p. 1219.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, X, 605 (d-e), t. I, p. 1220.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, X, 606 (a), t. I, p. 1220.

٤) *Les Lois*, VII, 817 (a-b), t. II, p. 906.

٥) نفس المرجع *Ibid.*, VII, 817 (c), t. II, p. 906 .

ويمكن – على كل حال – أن نخرج بتعريف للتراجيديا من خلال ذلك الحديث؛ فأفلاطون يتحدث عن الجد عند التراجيديين، كما يذكر التقليد لحياة جميلة سامية، فمن السهل – إذن – أن نستخلص التعريف التالي للتراجيديا الكاملة: شعر جدي، يقلّد الحياة الجملية في أرقى صورها. وهو تعريف فيه شاعرية خصبة، يحمل بعضاً من الأمور التي ذكرها أرسطو – فيما بعد – في تعريفه الشهير للتراجيديا.

وليس في موقف أفلاطون الجديد تعديل لآرائه السابقة، وانما هو امتداد لفلسفة ارتضاها، وتابع الدفاع عنها في مناسبات عديدة. اذا خضع الشعراء التراجيديين للأسس التي وضعها، وانتجوا أدباً يتفق مع أهداف الفلاسفة، أمكنهم أن يجدوا مكاناً لمسرحهم في مدينته الفاضلة. وكل هذه الأمور ممكنة؛ وذلك إن وضعوا أمامهم دائماً هدفاً واضحاً محدداً: الا وهو تقليد للحياة الكاملة في أروع صورها، واسمى معانيها، ومن ثم يتفق الشعراء التراجيديين مع الفلاسفة في هدف واحد، وعندئذ يمكن لهؤلاء الشعراء أن يظفروا بجوقة غنائية[1]. اما اذا حاد هؤلاء الشعراء عن تلك القواعد، فانه «لن يكون ممكناً» لهم أن ينالوا أي موافقة على تمثيل مسرحياتهم[2].

ولم يحاول أفلاطون ان يعالج التراجيديا في كثير من التفصيل، وانما لجأ الى هذا الحديث السريع، وركز اهتمامه على خطرها، ودعا إلى فرض رقابة على المسرحيات، كما سبق أن أعلن تلك الرقابة بالنسبة الى الأدب كله. ولكننا نلمس عنده بعضاً من التفصيل عن الجوقة المسرحية؛ وهو يرى أنه يجب تكوين ثلاث فرق للغناء الجماعي: الأولى من الاطفال، وتُسمّى جوقة أبولون؛ والثانية من الشباب، وتُدعى فرقة آلهة الفنون، والثالثة من الرجال الذين تتراوح أعمارهم

---

١) أي يسمح لهم بتمثيل مسرحياتهم.
٢) *Les Lois,* VII, 817 (c), t. II, p. 907.

بين الثلاثين والستين عاماً ، وتُسمّى جوقة ديونيسوس[1] . ويعطي أفلاطون جوقة ديونيسوس وحدها الحق في الغناء في المسرح أمام جمهور المشاهدين[2]؛ وذلك لأن «الحكمة والسن» أمران ضروريان في اقناع جمهور المواطنين[3] . ولما كان أفلاطون يعقد آمالاً كبيرة على تأثير هذه الجوقة في جمهور المشاهدين ، فانه أكّد ضرورة معرفة أفرادها معرفة فائقة بالوزن والتوافق الموسيقي ، وان تكون لديها القدرة على اختيار ما يوافق النفس البشرية ، ويدعوها الى الخير[4] .

ولقد كان من الطبيعي أن يتحدث أفلاطون عن نظرية التطهير ، وذلك بعد أن تعرض لأثر المسرح في نفوس المشاهدين.فهو يعلن أن التراجيديا تثير «الخوف والرهبة»[5] في نفوس الجمهور ، ويذكر أنه « عندما أنشد بصوت عال قطعة تثير الشفقة ، تمتلئ عيناي بالدموع ، وعندما تثير الخوف أو الرهبة يقف شعري خوفاً ، ويأخذ قلبي في الاضطراب »[6] . وهذا يدل على أن أفلاطون قد فطن الى أن المسرح يولد في النفس الخوف ، كما يثير فيها أيضاً الشفقة أو الرهبة[7] .

ولا يقيم أفلاطون وزناً كبيراً لمثل هذا النوع من التطهير ؛ وذلك لأنه يظن أنه تطهير ناقص ، ويؤكد أن التطهير الحقيقي لا يمكن أن يتم إلا عن طريق الفكر ، وبدونه لا تصبح الفضائل سوى خداع للعين[8] .

ثم إن أفلاطون يرى أن اعجاب المشاهدين بأبطال الكتاب المسرحيين يقوي في نفوس هؤلاء المشاهدين العواطف غير الطبيعية ، التي يجب على الرجل الفاضل أن

---

١) *Les Lois*, II, 664 (b-e), 665 (a-b), t. II, p. 689-691.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, II, 665 (e), t. II, p. 692.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, II, 665 (d), t. II, p. 691.
٤) نفس المرجع *Ibid.*, VII, 812 (c), t. II, p. 898-899.
٥) Platon, *Phèdre*, 268 (c), t. II, p. 65.
٦) Platon, *Ion*, 535 (c), t. I, p. 64.
٧) يتردد أفلاطون بين الكلمتين .
٨) Platon, *Phédon*, 696 (b), t. I, p. 782.

يسيطر عليها . ثم يتساءل أفلاطون : أليس صحيحاً أن التقليد الشعري يولد فينا نفس العواطف التي نستمتع برؤيتها ؟ ويرد طبعاً بالايجاب[١] .

فأفلاطون — إذن — يؤكد ان الانفعال المسرحي يولد عند المشاهدين نفس العواطف التي يحس بها البطل ، ولا شك أن هذا الرأي يخالف تماماً ما رآه أرسطو من أن الانفعال المسرحي يخلّص المشاهدين من عاطفتي الخوف والشفقة ، فهناك — إذن — تطهير — أو تطعيم بتعبير أدق — ، في حين أن أفلاطون يرى أن المشاهدين للمسرح تتولد عندهم عواطف غير طبيعية ؛ أي ان الانفعال المسرحي يحدث زيادة بعض العواطف ، ولا يخلص منها . ومن الواجب — إذن — أن ننبه الى ان الحديث عن نظرية التطهير عند أفلاطون فيه تسامح كبير .

ولا ينكر أفلاطون اللذة التي تتولد في النفس الانسانية من مشاهدة المسرح ، ولكنه يؤكد ان تلك اللذة تكون دائماً ممتزجة بالألم ، مشوبة بالحزن ، والمشاهدون للتراجيديا يبكون في نفس الوقت الذي يشعرون فيه باللذة والفرح[٢] . ولا يختلف الحال بالنسبة الى الكوميديا ، وانما يشعر جمهور المشاهدين للمسرحيات الكوميدية بالفرح مختلطاً بالألم[٣] .

وليس من شك في ان أفلاطون يهدف إلى لذة خالية من الألم ، ومثل تلك اللذة لذة رياضية بحتة . أما تلك اللذة التي تختلط بالألم ، كما هو الحال في المسرح ، فلذة فنية ، ويبدو أن أفلاطون يرفض مثل هذا النوع من اللذة[٤] .

ولقد هاجم أفلاطون الكوميديا ، كما هاجم التراجيديا ، واستخدم في هدمها

---

١) PLATON, *République*, X, 605 (d), t. I, p. 1221.

٢) PLATON, *Philèbe*, 48 (a), t. II, p. 605.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, 48 (a), t. II, p. 605-606.

٤) يكرر أفلاطون دائماً هذا الرأي : « في التراجيديا وفي الكوميديا ..... تتولد الآلام مختلطة بالاستمتاع » . واننا لنحس ذلك في حالات «الغضب والندم والحزن والخوف والحب والغيرة والرغبة ، وكل ما يشابهها» . *Philèbe*, 50 (b), t. II, p. 608-609.

نفس المنطق الذي استخدمه في هدم التراجيديا ، ولكننا نحس عـــدم احترامه للكوميديا ، ورفضها في جمهوريته . الكوميديا تثير متعة قوية في نفوسنا عندما نشاهد مواقف كوميدية ، وهي ما يسميها أفلاطون « تقليداً كوميدياً » ، تعرض أمامنا على المسرح، أو عندما نراها في مناسبات خاصة.هذا الاستمتاع لا يدفعنا إلى بغض الفساد ، وإنما يولد في نفوسنا شعوراً مماثلاً لما نشاهد ، ومن هنا قد يؤثر في سلوكنا الشخصي ، ويخلق فينا نفس الشيء الذي أثار فينا الضحك[١] . ثم إن الكوميديا تدفعنا إلى ضحك لا حد له ، وهو أمر نشعر بالخجل منه لو فعلنا مثله في مناسبات عادية . كما أن الكوميديا تشتمل على أمور لا تمت إلى الفن بصلة، وذلك كالرقص المنحط ، وهو أمر لا يليق بانسان حر[٢] .

ويرى أفلاطون أن المضحك هو موضوع الكوميديا . ومهما يكن من شيء ، فان أفلاطون كان يكره الضحك ، ويحث على البعد عنــه ، ولذلك نراه في الجمهورية يعلن انه « يجب على حراسنا ألا يحبوا الضحك ؛ لأنه عندما يسمح بالضحك بقوة ، فان ذلك قد يؤدي بطبيعة الحال الى نتيجة عكسية وقوية »[٣] . وليس من شك في أن أفلاطون لم يقصد إطلاقاً الى منع الضحك، وانما كان كل همه هو منع الضحك القوي ؛ أي الضحك الخارج عن الحد المعقول .

بجانب تلك الآراء عن التراجيديا والكوميديا ، نجد أن أفلاطون قد أصدر بعض الأحكام على كبار شعراء المسرح اليونانيين؛ فهو لا يحب أن يسمح للشباب بسماع إشيل عندما يقول: إن الآلهة هم الذين يولدون الشر عند الانسان[٤]. ويتهم سوفوكل بأنه يملك الفكرة الأولى عن الفن التراجيدي، ولكنه لا يملك المعرفة التامة بهذا الفن ، وهو يمثله بذلك الموسيقي الذي يعرف الأفكار الأولية والضرورية عن

---

١) *République*, X, 606 (c), t. I, p. 1220-1221.
٢) *Les Lois*, VII, 816 (d-e), t. II, p. 905-906.
٣) *République*, III, 388 (e), t. I, p. 938.
٤) نفس المرجع *Ibid.*, II, 380 (a), t. I, p. 930.

التوافق الموسيقي ، ولكنه لا يتمكن من معرفة الفن الموسيقي ذاته[1] . ولقد هاجم الأسلوب الذي سار عليه أرسطوفان في مسرحية بلوتوس Plutus ، وخاصة ذلك الدعاء الذي يرفع الى إله الثروة[2] . ولم يحاول أفلاطون أن يتعرض لايريبيد ، وقد يكون ذلك الموقف ناتجاً عن اعجاب ، أو عن مراعاة للصداقة الوطيدة التي كانت تربطهما.

لم يحاول أفلاطون أن يهاجم التقاليد الوطنية التي لا يرى فيها ضرراً على المواطنين ، أو خروجاً على الفضيلة ؛ ولهذا فانه لا يمانع — في كتاب « القوانين » — في إقامة مهرجان فني عام ، تخصص الجوائز فيه للفنان « الذي يحقق المسرح في أعظم درجاته لأكبر عدد من الناس »[3] ، ويؤكّد أفلاطون أن الشرط الأساسي في نجاح الفنان هو أن يكون « الاستمتاع هو الهدف الوحيد » للفن الذي يقدمه . ولا شك أن الفيلسوف يريد ان يبعد ذلك الفن الذي يولـــد المرح والاستمتاع مختلطاً بالألم ، وهو الفن التراجيدي والكوميدي . ولكن يمكن الظن أن هناك نوعاً من الفن التراجيدي والكوميدي لا يهدف إلا الى المرح والاستمتاع الخالص ، ولا يمكن ان يصاحبه أي نوع من الألم ؛ وذلك بدليل أن أفلاطون نفسه قد أباح أن تشتمل تلك المهرجانات الفنية على تقديم تراجيديا وكوميديا مع الفنون الأخرى[4] .

ثم ان أفلاطون يعلن أن الانتاج الفني الذي لا يهدف الى فائـــدة ، أو إلى إظهار الحقيقة ، أو إلى خلق مشابه للحقيقة ، هذا النوع من الانتاج الفني يمكن أن يهدف إلى الاستمتاع الخالص ، وذلك إذا ابتعد عن ترك آثار سيئة ، وهو ما يمكن ان يسمّى بالاستمتاع الخالي من الألم[5] .

يرى أفلاطون — على كل حال — أن تعرض في تلك المهرجانات الفنية ،

---

١) Platon, *Phèdre*, 269 (a), t. II, p. 66.

٢) *Les Lois*, VII, 810 (b-c), t. II, p. 881.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, II, 657 (e), t. II, p. 68.

٤) نفس المرجع *Ibid.*, II, 658 (b), t. II, p. 680.

٥) نفس المرجع *Ibid.*, II, 667 (d-e), t. II, p. 695.

أولاً : مختارات من هومير ، وثانياً : أغنية يصاحبها الجيتار[1] ، وثالثاً : تراجيديا ، ورابعاً : كوميديا ، ولا مانع إطلاقاً من تقديم نوع خامس : الأراجوز[2] .

وعندما يعالج أفلاطون التحكيم في تلك المهرجانات ، لا يتردد في أن يعلن في سخرية ومرح : اننا لو تركنا الاختيار للأطفال لصوتوا للأراجوز ، ولو كان الأمر بيد الشباب والنساء المثقفات وأغلب الجمهور لأعلنوا فوز الكوميديا والتراجيديا ؛ أمـــا الشيوخ فانهم يفضلون إلياذة وأوذيسا هومير ، وشعر هيزيود . ثم يقترح أفلاطون أن يتولى الحكم في تلك المهرجانات الرجال المثقفون ، الذين لهم دراية وخبرة ، واشتغال بالفلسفة . ويؤكّد ان هذا النوع من التحكيم هو ذلك الذي ارتضاه التقليد اليوناني القديم.اما ذلك التقليد الحديث، الذي يعمل به في صقلية وايطاليا ، والذي يعطي جمهور المشاهدين الحق في التصويت لاختيار الفائز ، هذا النوع من التحكيم يظلم المؤلفين ظلماً كبيراً ، ويضع المؤلفين في مركز من يتعلم من الجمهور ، بدل ان يتعلم الجمهور نفسه من المؤلف . ولا ينسى أفلاطون ان يؤكّد ان هؤلاء المحكمين في حاجة الى ذكاء كبير ، وشجاعة فائقة ، ومراعاة للحق ، وتحكيم للضمير ، وذلك حتى لا ينزلقوا وراء رغبات الجمهور الفاسدة ، ويصيروا أداة طيعة في يد الجماهير المخدوعة[3] .

ثم اذا اردنا الحكم على صورة مقلدة ، سواء أكانت تصوير أم موسيقى ، أم أي فن آخر مهما كان نوعه ، فانه يجب — لكي نصل إلى حكم صادق ذكي — أن تتحقق شروط ثلاثة : أولاً : معرفة ما قلّده الواقع ؛ وثانياً : معرفة من أي وجه هذا التقليد صحيح ، وثالثاً : معرفة ما يجب عمله ليصير جميلاً ونافعاً[4] .

---

١) راجع كتاب « القوانين » للوقوف على رأي أفلاطون في مشكلة الشعر الذي يغنى .
Les Lois, II, 656 (d-e), t. II, p. 678.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, II, 658 (b), t. II, p. 680.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, II, 658 (c-e), 659 (a-c), t. II, p. 681-682.

٤) نفس المرجع *Ibid.*, II, 669 (a-b), t. II, p. 697.

ويبدو أن تلك الشروط ضرورية للفنان نفسه، وللناقد، وللحَـكَم في المهرجانات الفنية ، الذي هو في الحقيقة ناقد ايضاً .

ولقد تعرّض أفلاطون ــ بصورة سريعة جداً ــ لمسائل أخرى تُعدّ من صميم النقـــد الأدبي ؛ فهو يتحدث عن « إله الأسلوب » ، ويشير إلى وجود أنواع كثيرة من الأسلوب : فهناك الأسلوب المزدوج؛ والأسلوب العاطفي ؛ والأسلوب المصور . كما أشار إلى جمال التعبير ، وأكّد ملكية التعبير[1] . ولكنه لم يحاول ــ على كل حال ــ ان يتعرض لكل هذا بالتعريف ، وانمـــا ذكر أن تلك الأساليب موجودة في بعض الكتب التي كتبت عن فن الخطابة .

ثم اننا نلاحظ عند أفلاطون ــ من وقت لآخر ــ بعض الملاحظات ، التي تحمل في طياتها نظريات نقدية في خطوطها العريضة ؛ فلقد تحدث عن موسيقى الشعر في كتاب «القوانين» ، وعاب على الشعراء عدم مراعاتهم للموسيقى الشعرية التي تناسب الموضوع الذي يعالجونه ، ولهذا فاننا نلمس عند هؤلاء الشعراء أحياناً نغم العبودية في حديثهم عن الحرية . ولقد لاحظ نفس الشيء بالنسبة للغة ، وأكّد أن لكل موضوع لغته الخاصة ، وعاب على الشعراء وضع لغة النساء في أفواه الرجال[2] .

وهكذا نرى أن أفلاطون قد تحدث عن أمور كثيرة من صميم النقد الأدبي ، ورغم ان هذا الحديث ينقصه التفصيل ، فاننا نلاحظ أن أفلاطون قد لعب دوراً أساسياً في تاريخ النقد اليوناني ، بل في تاريخ النقد الأدبي بوجه عام . وليس من شك في أنه قد ترك آثاراً ضخمة في كل من تحدث بعده عن هذا الفن ، ودفع بآرائه تلك النقد الأدبي خطوات إلى الأمام . ولقد تأثر أرسطو ــ تلميذ أفلاطون ــ بآراء استاذه ، ولم يكن حديثه عن الأدب والنقد الأدبي سوى نقد ومناقشة لآراء استاذه .

---

١) Platon, *Phèdre*, 267 (b-c), t. II, p. 64.

٢) *Les Lois*, II, 669 (c-d), t. II, p. 698.

بعض المراجع الهامة عن أفلاطون

PLATON, *Œuvres complètes* (2 vol.). Traduction nouvelle et notes par Léon ROBIN, Paris, Gallimard, 1950-52.

BOYANCÉ, P., *Le culte des Muses chez les philosophes grecs.* Paris, De Boccard, 1936.

COLIN, G., *Platon et la poésie. Revue des Etudes Grecques,* 1928, t. XXXI, p. 1-72.

COLLONGWOOD, R.G., *Plato's philosophy of Art.* Mind, London, vol. XXXIV, 1925, p. 154-172.

DIÈS, A., *Autour de Platon* (2 vol.). Paris, Beauchesne, 1927.

GREEN, W. CHASE, *Plato's view of Poetry. Harvard Studies in Classical Philology,* I, 29, 1918, p. 1-75.

KRAKOWZKI, Ed., *Une philosophie de l'amour et de la beauté. L'Esthétique de Platon et son influence.* Paris, 1929.

LABARBE, Jules, *L'Homère de Platon.* Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1949.

LODGE, Rupert, C., *Plato's theory of art.* London, 1953.

LOUIS, Pierre, *Les métaphores de Platon.* Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1945.

MOREAU, J., *La construction de l'Idéalisme platonicien.* Paris, 1939.

POTTIER, E., *Le dessin par ombres portées chez les Grecs. Revue des Etudes Grecques,* 1898, p. 355-388.

PUECH, Aimé, *Esthétique et critique littéraire chez les Grecs. Revue des Cours et Conférences,* Paris, 1930-31, II, pp. 411-421, 490-500, 734-743; 1931-32, I, p. 54-63.

REBER, Joseph, *Platon und die Poesie.* München, 1864.

SCHUHL, Pierre-Maxime, *Platon et l'art de son temps.* (*Arts plastiques*), Paris, Félix Alcan, 1933.

STAHLIN, F., *Die Stellung der Poesie in den Platonischen Philosophie. Diss. Erlangen,* 1901.

TOLSTAJA-MELIKOWA, S., *La doctrine de l'imitation et de l'illusion dans la théorie grecque de l'art avant Aristote.* B.A.R., VI[e] série, t. XX, 1926, p. 1151-1158 (en russe). Résumé en français dans le *Recueil Gébélev,* Exposé sommaire, Leningrad, 1926, p. 6-7.

VERDENIUS, W., *Mimeas. Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us.* Leiden, 1949.

الفصل الخامس

أرسطو

Aristote

اذا كان النقد الأدبي قد وجد مكاناً له عند أفلاطون الفيلسوف ، فانه ـــ دون شك ـــ قد وجد مكاناً أكبر واضخم عند تلميذه ارسطو ، وليس من شك في ان بين الاستاذ وتلميذه صلات فكرية وثيقة ، لا يمكن فهم جانب منها دون فهم الجوانب الأخرى . لقد تأثر ارسطو بكل ما كتبه أفلاطون عن الأدب ، واتخذ من كل فكرة سطرها استاذه مبدأ الطريق الذي سلكه في دراسة الأدب ، وفي معالجة مشكلات النقد الأدبي . ولكننا سنرى ـــ بوضوح تام ـــ أن النتائج التي انتهى اليها كل منهما تختلف تمام الاختلاف ، بل تتعارض تمام التعارض .

لقد أخضع أفلاطون الأدب لفلسفته المثالية ، وحكم عليـــه من وجهة نظر الأخلاق والسياسة ، ولكنه ـــ على كل حال ـــ قد نقل النقد الأدبي اليوناني الى طور جديد ، يختلف كل الاختلاف عن المراحل السابقة التي عرفها هذا النقد من قبل . ثم يأتي أرسطو فيدفع النقد اليوناني دفعة أخرى الى الأمام ، ويصل به الى مرحلة التقنين ، ووضع القواعد الفنية ، وذلك بعد ان طبق على دراسة الأدب القواعد العلمية التي طبقها على دراسة الحيوان والنبات ، وسائر الظواهر الطبيعية ، واعتبر الأدب ظاهرة طبيعية ، تخضع لعوامل محددة ، وتسير حسب قوانين ثابتة.

وهذا النوع من التفكير يجب ألا يستغرب من ارسطو ؛ وذلك لأنه عالم قبل كل شيء ، يخضع كل الظواهر الطبيعية للملاحظة والتجربة[1] .

ولقد عالج بعض الكتّاب المسرحيين — كما سبق أن ذكرنـا — كثيراً من المشكلات الأدبية في مسرحياته ، وحاول البعض أن يؤلف في موضاعات تمس المسرح . كما اننا نرى ان بعض الفلاسفة اليونانيين ، الذين سبقوا ارسطو ، قد تحدثوا عن بعض المسائل الجمالية ، التي تمس فلسفـة الجمال ، وذلك كطبيعة الجمال ، وواجب الفنون الجميلة ، وشروط الانتاج الفني ، ولكننا نلاحظ انهم لم يعالجوها كأمور مستقلة ، وانما تحدثوا عنها عرضاً ، وذلك بمناسبة حديثهم عن الميتافيزيقا ؛ أو عن اللذة في الأخلاق؛ او بمناسبة حديثهم عن السياسة والتربية، التي يجب ان يخضع لها المواطنون .

ويختلف الأمر تماماً عند ارسطو ؛ وذلك لأن هذا المفكّر الكبير قد حدد الأمور تحديداً جلياً ، فألّف في النقد الأدبي كتباً مستقلة متميزة ، لا تعالج سوى موضوعاته ، ولا تحاول أن تتعرض لأمور خارجة عن مفهومه . ولقد سطر في تلك المؤلفات آراءه في النقد الأدبي ، وأفكاره عن الأدب ، وفلسفته الجمالية بوجه عام . ولقد كانت محاولة ارسطو ذات آثار ضخمة في تاريخ النقد الأدبي ، وفي فلسفة الجمال في القديم ، وفي العصور الوسطى ، وفي جميع المدارس الأدبية التي عرفها التاريخ الحديث ، ولا زالت تؤثر في الفكر الانساني حتى اليوم .

تتركز آراء ارسطو في النقد الأدبي في كتابي « الشعر » و « الخطابة » ؛ فقد عالج في الكتاب الأول ظاهرة الشعر بوجه عام ، وفصل الحديث عن الدرامـا والملحمة ، كما حلل في الكتاب الثاني مشكلات الخطابة .

ومن المؤكّد أن ارسطو قد بدأ — منذ وقت مبكر — الاهتمام بالمشكلات الأدبية ،

---

١) راجع عن الملاحظة والتجربة عند ارسطو كتاب Louis Bourgey, *Observation et expérience chez Aristote*.

ومعالجة النقد الأدبي ، وهذا يدل على ان هذين الكتابين ثمرة لخبرة طويلة من القراءة والدراسة ، ونتيجة لمحاولات عديدة ، بدأها ارسطو منذ الوقت الذي كان يقوم فيه بالتدريس في « الأكاديمية » ، وقبل ان يؤسس « المدرسة » . وانتـــاج فترة « الأكاديمية » ذو طابع ادبي ، يحمل حماس الشباب ، ومتأثر الى حد كبير بفلسفة افلاطون واسلوبه[١] .

ولقد وصلتنا بعض فقرات قصيرة من محاورات كتبها ارسطو «عن الشعراء»[٢] ، ولكن هذه الفقرات لا تعطي فكرة محددة عن محتويات تلك المحاورات ، وان كان يبدو ان هذه المحاورات قد وجدت مكاناً لها في كتاب « الشعر » . كما يبدو ان ارسطو قد ألّف عن هومير كتاباً باسم « مشكلات هوميرية »[٣] ، حاول ان يدلي برأيه في بعض المشكلات التي كانت تدور حول هومير وشعره . كما تذكر بعض الفهارس القديمة كتاباً بعنوان «من الجمال»[٤] ، وآخر تحت اسم « مسائل شعرية »[٥] . ومن الصعب — على كل حال — الجزم بأن ارسطو هو مؤلف الكتابين الأخيرين. ومن المرجّح انه ألّف حواراً باسم « من الخطابة »[٦] ، لم يصلنا منه سوى الاسم ، وان كان من المحتمل ان كتاب « الخطابة » ، الذي وصلنا ، يحتوي على بعض الآراء التي كان يتضمنها هذا المؤلف .

وتدل كل هذه المؤلفات على اهتمام ارسطو الكبير بالنقـــد الأدبي ، وان مشكلات هذا النقد قد شغلت جانباً كبيراً من تفكيره منذ وقت مبكر . ولكن مؤلفات تلك الفترة لا يمكن ان تعطي سوى صورة عن تفكير ارسطو في تلك

---

١) راجع L. Robin, *Aristote*, p. 14-15 — L. Bourgey, *o.c.*, p. 31.

٢) K. Svoboda, *L'esthétique d'Aristote*, p. 4.
وكل من هذين المؤلفين يتحدث عن محاورة واحدة. — Hardy, *Poétique, Introduction*, p. 13
وهو يتحدث عن عدة محاورات L. Robin, *o.c.*, p. 15.

٣) K. Svoboda, *o.c.*, p. 4. — Hardy, *o.c.*, p. 13. — A. Puech, *Esthétique et critique littéraire chez les Grecs*. R.C.C. 1931-32, t. I, p. 339.

٤) Svoboda, *o.c.*, p. 4.

٥) نفس المرجع *Ibid.*, p. 4.

٦) Robin, *o.c.*, p. 15.

المرحلة ، ومن المؤكد انها لا تعكس آراءه النهائية في النقد الأدبي . وانه لمن المؤسف حقاً ان تكون تلك المؤلفات قد فقدت ؛ وذلك لأنها لو وصلتنا لأمكننا ان نأخذ فكرة تامة عن المراحل التي مرت بها آراء ارسطو النقدية ، وذلك قبل ان تأخذ شكلها النهائي في كتابي « الشعر » و « الخطابة » .

ويمكن الظن — على كل حال — ان ارسطو قد اخذ منذ شبابه يبحث عن مصادر لبحوثه النقدية ، ويحاول ان يعثر على المادة الأولى ، التي يمكن ان يبني عليها احكامه ، وأنه لم يوقف هذا المجهود لحظة من اللحظات . وهي امور طبيعية من ارسطو ، ذلك العالم الذي يراقب ، ويختبر كل ما يمكن ان يدفع بحوثه الى الامام ، او يقوي فكرة تولدت في ذهنه ، او يحل مشكلة يحاول ان يعثر لها على حل علمي ، مرتكز على اسس منطقية سليمة . فأرسطو العالم لم ينس ان يجمع نتائج المسابقات المسرحية ، التي كانت تقام كل عام في بلاد اليونان[1] ، وان يستخدم تلك النتائج في ابحاثه عن الدراما ، وليس ادل من تلك الأمثلة العديدة التي يرددها في كتاب « الشعر » .

اما ذلك الرأي الذي يدعي ان ارسطو قد اعتمد على مسرحية سوفوكل « اوديب ملكاً » في استنباط آرائه عن التراجيديا[2] ففيه بعد عن الحقيقة الى حد كبير ، كما انه لا يوافق منهاج ارسطو في البحث العلمي ، وطريقته في الاستقراء[3] .

ثم ان ارسطو قد استفاد من آرائه ارسطوفان النقدية ، وان كان يختلف معه في كثير من الأمور . كما انه قد رأى كتاب سوفوكل عن « الجوقة المسرحية » ؛ وذلك لأننا نراه يورد في كتاب « الشعر » بعضاً مما يظن ان سوفوكل قد ذكره في هذا الكتاب[4] .

---

١) راجع ص ٢٧ من هذا الكتاب .

٢) ذكر هذا الرأي كل من : K. SVOBODA, *o.c.*, p. 118. — O. NAVARRE, *Les représentations*... p. 49.

٣) هذا لا ينفي أن ارسطو أظهر اعجابه بتلك المسرحية ، واتخذ منها مثلاً في بعض الأحيان .

٤) راجع ص ٢٨ و ٢٩ من هذا الكتاب .

اما قراءته لكل ما تركه الفلاسفة اليونانيين، فأمر لا يقبل الشك او الجدل[1]، ولكن السوفسطائيين والفيثاغوريين وأفلاطون[2] كانوا موضع اهتمام خاص منه ؛ وذلك لأننا نلمس بوضوح الآثار الضخمة التي تركها كل هؤلاء في آرائه النقدية، وفي فلسفته بوجه عام .

ارسطو ـ اذن ـ باحث علمي ، بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان ، لم يحاول ان يصدر حكماً ، او ان يسطّر قاعدة نقدية ، دون ان يرجع الى ما كتبه السابقون ، وان يقرأ في تمعن النصوص الأدبيــة نفسها ، ثم يستخلص بعد ذلك القواعد النقدية التي يحمّلها كتابي « الشعر » و « الخطابة » . ثم انه لم يبدأ دراسته للانتاج الأدبي من وجهة نظر معينة ، او من خلال فلسفة سابقة ، قد ارتضاها لنفسه ، وذلك كما فعل أفلاطون ، وانما بحث الانتاج الأدبي كظاهرة طبيعية ، كما سبق ان ذكرنا .

ليس من السهل في شيء التأريخ لمؤلفات أرسطو ، وتحديد تاريخ كل كتاب من كتبه؛ ويرجع ذلك الى انعدام الدليل، وصعوبة الاتفاق بين المؤرخين . ولقد حاول بعض العلماء ـ وخاصة في الفترة الأخيرة ـ بحث هــذه المشكلة ، وتتبع التطور الفكري لأرسطو . وليس من همنا اليوم ان نتعرض لكل هذه الأمور ، وانما نود فقط ان نؤرخ لكتّابي الشعر والخطابة ؛ يؤكّد بعض الباحثين[3] ان هذين الكتابين ثمرة من ثمار المرحلة التي قطع فيها ارسطو كل صلاته بالتفكير الأفلاطوني ، واصبحت له شخصيته الأصيلة الواضحة في التفكير ، وفي منهاج البحث[4] .

---

١) كان أفلاطون يسمي أرسطو « القارئ » .

٢) راجع عن أثر أفلاطون في كتاب الشعر لأرسطو : G. Finsler, *Platon und die Aristotelische Poetik.*

٣) L. Bourgey, *o.c.*, p. 31.

٤) حاول بعض الباحثين ان يحدد تاريخاً لكل كتاب من هذين الكتابين ، ولكن من الصعوبة تقديم الدليل القاطع على صحة تلك الآراء .

يظن بعض الباحثين – على كل حال – ان كتاب الشعر ، بصورته التي وصلتنا ، لم يؤلف دفعة واحدة ، وانما وضع ارسطو النواة الأولى من هذا الكتاب في شبابه ؛ أي في الوقت الذي كان يقوم فيه بالتدريس في « الأكاديمية » مع أفلاطون ، وقبل تشييد « الليسيه » ، ثم نمّى ارسطو هذه النواة فيما بعد ، وذلك عندما حاول ان يقوم بطبع كتاب « الشعر »[١] .

ومن الراجح ان كتاب « الشعر » قد سبق كتاب « الخطابة » في التأليف ؛ وذلك لأن ارسطو قد اشار مرات كثيرة الى كتاب « الشعر » في « الخطابة » ، وليس من شك في ان تلك الاشارات تدل على ان ارسطو كان قد انتهى من كتاب « الشعر » ، لانه من العبث ان يشير الى كتاب لم يكتب بعد[٢] .

ومهما كان من شيء ، فان ارسطو ترك لنا آراءه النقدية في كتابي « الشعر » و « الخطابة » ، وان كتاب « الشعر » رأى النور قبل كتاب « الخطابة » .

« الشعر » ، او فن الشعر كما يسميه البعض ، كتاب فقد الجزء الثاني منه الخاص بالكوميديا ، ولم يبق منه الا ذلك الجزء الخاص بالتراجيديا ، ولقد أعلن ارسطو في كتاب « الشعر » نفسه ، في ول الفصل السادس[٣] ، انه سيتحدث فيما بعد عن الكوميديا ، ولكن الكتاب بصورته التي وصلتنا لا يعالج هذا الأمر . وليس من شك في ان ارسطو يشير الى ما كتبه فعلاً في الجزء الخاص بالكوميديا . ثم ان ارسطو قد اشار مرتين الى هـــذا الجزء الخاص بالكوميديا في كتاب « الخطابة »[٤] .

ويؤكّد كثير من الباحثين ان القسم الثاني من كتاب « الشعر » كان موجوداً

---

١) D. de Montmollin, *La poétique d'Aristote*, p. 203-206.

٢) راجع Hardy, *Poétique, Introduction*, p. 16. — Dufour, *Rhétorique, Introduction*, t. I, p. 16.

٣) 1449 (b), p. 36.

٤) 1371 (b); 1419 (b).

فعلاً ، ولكنه فقد[1] ؛ وذلك لأن اغلب الفهارس القديمة لمؤلفات ارسطو تتحدث عن قسمي الكتاب . ثم ان طبيعة موضوع البحث تحتم وجود قسم خـــاص بالكوميديا ، كما وجد قسم خاص بالتراجيديا ، والا كان النقص خطيراً في كتاب « الشعر » ، وليس من المنطق في شيء ان يسلك ارسطو — وهو العالم الذي يهوى التقسيم — هذا الطريق المعيب .

ويمكن الزعم ان ارسطو كان قد وضع خطة لكتاب « الشعر » قبل البدء في كتابته ؛ هذه الخطة تتكون من قسمين : قسم للتراجيديا ، وآخر للكوميديا ، وعند كتابته القسم الأول ، اشار الى انه سيتحدث عن الكوميديا فيما بعد ؛ اي حسب الخطة التي رسمها من قبل ؛ ولكن يبدو انه قد وقف عند آخر التراجيديا ، مرجئاً القيام بكتابة قسم الكوميديا الى فرصة أخرى ، ثم مات دون ان يقوم بتأليف هذا القسم . وهو زعم ضعيف على كل حال ؛ وذلك لأنه من الصعب اغفـــال الأدلة التي سبق ان ذكرناها .

كتاب « الشعر » بصورته الحالية موضع نقد شديد ؛ وذلك لأنه يضم مجموعة من الملاحظات « الهامشية » ، التي يبدو ان ارسطو لم يقصد إطلاقاً الى ادماجها في النص الأصلي للكتاب . كما ان هناك بعض الفصول التي يظن انها دخيلة على النص الأصلي ؛ وذلك لضعف الصلة التي تربطها بموضع الكتاب الرئيسي ، كما انها في نفس الوقت تضعف التسلسل المنطقي لموضوع الكتاب ، كالفصلين ٢٠ ، ٢١ اللذين عالج فيهما ارسطو الاسم ، وبعض مسائل بلاغية ، من العسير فهم صلتها بالموضوع الأساسي[2] . ثم ان الكتاب — بوجه عام — غامض في مواضع كثيرة ؛ وذلك نتيجة لتعقد اسلوبه ، ولأن هناك تعريفات واصطلاحات في حاجة

(١ K. Svoboda, *o.c.*, p. 3. — P. Moraux, *Les listes anciennes*..., p. 102.

(٢ راجع D. de Montmollin, *o.c.*

حاول هذا الاستاذ ان يحلل كتاب « الشعر » بصورته الحالية ، وقد انتهى من بحثه بمحاولة كتابة كتاب « الشعر » من جديد ؛ اي بالصورة التي يظن ان أرسطو كان قد كتبها .

الى الكثير من الشرح والأمثلة . ويظن بعض الباحثين ان الكتاب لم يكتب دفعة واحدة ؛ وذلك للتفاوت الملحوظ بين اسلوبه[1] .

وهذه الامور يمكن ان تكون نتيجة للأخطاء التي يقع فيها الكثير من الذين يقومون بنسخ المخطوطات ، او يكون مــا بقي من كتاب « الشعر » ليس سوى اختصار للكتاب الأصلي الذي فقد . ثم انه ليمكن ان يكون الكتاب بصورته التي وصلتنا ليس في الحقيقة سوى محاضرات قام ارسطو بإلقائها على الطلبة الذين كانوا يدرسون في « الليسيه » ؛ وذلك لأن مثل هذه العيوب تظهر كثيراً في المحاضرات العامة ، ثم قام ارسطو — او بعض تلاميذه — بنشرها دون تعديل ، او ان الطلبة انفسهم قاموا بطبع ما امكنهم كتابته اثناء محاضرات ارسطو .

ومن الصعب — على كل حال — القطع برأي في هذا الموضوع ؛ لأنه من الثابت ان ارسطو كان يستخدم مجموعة من الباحثين ، يختارهم من بين طلبته ، ليعاونوه فيما يقوم به من ابحاث ، وذلك بأن يقوم الطلبة بجمع المواد الاولى ، ثم يعكف ارسطو بعد ذلك على دراستها ، واستخراج النتائج النهائية لهذه الدراسة[2] . ولقد طبق ارسطو هذا المنهاج في الدراسات التي قام بها على الحيوان والنبات ، فليس بغريب ان يستخدم نفس الوسيلة في الدراسات الأدبية ، وان يقوم طلبته بجزء من المجهود الذي بذله ارسطو في كتاب « الشعر » .

ومهما تكن تلك المناقشات التي تدور حول كتاب «الشعر» ، فان هذا الكتاب يمكن ان يكون وثيقة تحتوي على آراء ارسطو في النقد الأدبي . لقد حاول ارسطو في هذا الكتاب ان يعالج — كما اعلن — فن الشعر ؛ وانواعه ؛ وطبيعة كل نوع من هذه الأنواع[3] . ولكننا نلاحظ انه لم يعالج في الحقيقة سوى بعض هــذه الأنواع : الشعر الدرامي ؛ وشعر الملاحم ؛ والفرق بينهما. وهو وان اعلن انه سيتحدث

---

١) المرجع السابق. *Ibid.*, pp. 99; 203-206.

٢) راجع حول هذا الموضوع L. Bourgey, *o.c.*, *Introduction.*

٣) *Poétique*, 1447 (a), p. 29.

عن الكوميديا في الجزء الثاني من الكتاب ، وهو القسم الذي فقد ، فانه لم يتعرض إطلاقاً للشعر الغنائي ، ويبدو ان السر في هذا الصمت من جانبه يكمن في ان هذا النوع من الشعر كان قد ضعف زمن ارسطو ، ولم يعد اليونانيون يعيرونـه اهتماماً كبيراً ، كما ان ارسطو يرى — كما سنوضح فيما بعد — ان الشعر يقلّد الانسان في حركة ، والشعر الغنائي بعيد عن ذلك .

يبدأ ارسطو حديثه عن الشعر من زاوية سبق لأفلاطون ان أثارها عندما حاول ان يعالج الشعر في بعض مؤلفاته . لقد وصف أفلاطون الفن عامــة بأنه تقليد للطبيعة ؛ اي تقليد للتقليد[1] ، واستخدم ذلك في الهجوم على الفن بوجه عام ، وعلى الشعر بوجه خاص ؛ ثم يأتي أرسطو فيبدأ من نفس النقطة التي بدأ منهـا أفلاطون ، ويسلم بأن الفن تقليد للطبيعة ، ولكنه يصل الى نتيجة مضادة لما وصل اليه استاذه أفلاطون .

وليس أفلاطون هو اول من تحدث عن التقليد في الفن ، وانما عرضت فكرة تقليد الفن للطبيعة بالتفصيل في الكتاب الأول من مؤلف باسم « من الدِّيِت De la Diète » ، وهو كتاب متأثر الى حد كبير بتفكير هيراقليطس . كما توجد نفس الفكرة في كتاب « عن العالم » ، وهو مؤلف ينسب خطأً الى أرسطو ، ويظن انه من مؤلفات احد تلاميذ هيراقليطس . ثم ان فكرة ديمقريطس التي تقول بأن الانسان — عندما يبني منزلاً — يقلّد العصافير التي تبني أعشاشها ، هذه الفكرة تحمل نفس المعنى .

فكرة تقليد الفن للطبيعة — اذن — ليست من ابتكار أفلاطون او ارسطو ، وانما حاول كل منهما ان يستخدمها للوصول الى الهدف الذي يريده ؛ أفلاطون للهجوم على الشعر ؛ وارسطو للدفاع عنه .

ولكن ما معنى كلمة « فن » عند ارسطو ؟ تحمل هذه الكلمة عند ارسطو ،

---

١) سبق ان فصلنا الحديث عن ذلك . راجع ما كتب عن أفلاطون .

وعند غيره من اليونانيين ، معنى واسعاً ؛ فلا يقصد بها الفنون الجميلة فقط ، كما يتبادر الى الأذهان ، وانما يراد بها ايضاً الصناعات والفنون التطبيقية . ارسطو — اذن — يريد بكلمة « فن » الفنون الجميلة ، والفنون المفيدة ، ويقصد بالأولى الفنون التي تثير فينا اللذة ، وبالثانية الفنون التي يراد بها المنفعة . وكل منهما — على كل حال — يقوم على التقليد ؛ فالفنون الجميلة تقلّد الانسان وحركته ، والفنون المفيدة تقلّد الطبيعة بوجه عام .

ويبدو ان القول بأن الفنون الجميلة تقليد ظهر اولاً في مجال التصوير والنحت؛ وذلك لأن التقليد يلعب دوراً كبيراً في هذا المجال ، ثم نظر الى التقليد بعد ذلك على انه المميز للفن الجميل بوجه عام . فنحن نرى ان أفلاطون يعلن في صراحة تامة ان « الموسيقى ليست فن تقليد »[1] ، ويؤكّد ارسطو ان جانباً من الموسيقى لا يمكن ان يكون تقليداً[2] . وليس من الخطأ في شيء ان نزعم ان الفكرة التي تقول بأن الشعر تقليد لم تظهر إلا مع أفلاطون ؛ اما تلك الآراء التي سبقته ، وتحدثت عن تقليد الفن للطبيعة ، فلم تكن تشير الا الى التصوير والنحت[3] .

ماذا يقصد ارسطو بكلمة « تقليد » ؟ لم يحاول ارسطو ان يحددهـــا تحديداً صريحاً ، ويزيل الغموض الذي يحيط بها ، ولهذا كان من الطبيعي ان يكون المعنى موضع خلاف بين العلماء . ويبدو ان المعنى كان واضحاً تمام الوضوح في ذهن أرسطو ، وفي اذهان الناس الذين كانوا يعيشون في تلك الفترة ، فلم يكن في حاجة الى تفسيرها للطلاب الذين يستمعون له ، او للقراء الذين سيهتمون بكتابه .

يريد ارسطو بالتقليد انتاج صورة مماثلة للاصل الذي يحاول الفنان ان يقلّده ، وليس معنى ذلك النقل الحرفي ، وانما هو بعيد عن هذا المعنى بعداً كبيراً ؛ كل ما يهدف اليه ، ويؤكده ، هو ضرورة وجود صلة وشبه بين الصورة التي ينتجها الفنان ، وبين الأصل الذي قلّده الفنان .

١) *Les Lois*, II, 668 (a), t. II, p. 695.

٢) *Poétique*, 1447 (a), p. 29.

٣) راجع A. Puech, *Esthétique...*, *o. c.*, t. II, p. 491-492.

وهو معنى يتفق — الى حد ما — مع ما رآه أفلاطون وعلم الجمال القديم ، ولكن أفلاطون — كما سبق ان ذكرنا — لم يرَ في الفن الا تقليداً للظواهر الخارجية للطبيعة ، او لما يراه الفنان نفسه من تلك الظواهر ، بينما ذهب ارسطو أبعد من ذلك ؛ فالفن — عنده — لا يقلّد الظواهر الخارجية فقط ، بل يصل بتقليده الى جوهر الطبيعة ، وينفذ الى المثل العليا للاشياء التي يقلّدها . فالفن — إذن — ليس تقليد التقليد ، وانما هو تقليد يمكن ان يصل الى خلق المثل العليا ذاتها . وهذا هدم لما وصل اليه أفلاطون ، وما حاول ان يدافع عنه . فالتقليد اخراج فني للطبيعة ، وليس مجرّد نسخ امين للظواهر الطبيعية ، والاخراج الفني اكثر جمالاً من الطبيعة المقلّدة نفسها ، وذلك اذا وصل الفنان بتقليده الى الدرجة الفنية ، فالفن يكمل الطبيعة في الوقت الذي يقوم فيه بتقليدها .

ثم ان ارسطو يرى وجود نوعين من التقليد : تقليد كامل ؛ وآخر ناقص . وقد اشار الى هذين النوعين عندما ذكر ان شعر الملاحم تقليد ناقص ، وان شعر التراجيديا تقليد كامل ، وان فناني كل نوع يختلفون فيما بينهم في درجة التقليد[1] .

ولقد رأى افلاطون ان التقليد من جانب الفنان عمل لا ابتكار فيه ، ولا يحمل في طياته قيمة كبرى ، ولهذا فانه لم يتردد في ان يضع الفنان في درجة اقل من العامل . ولم يوافق ارسطو افلاطون على هذا الرأي ، وانما يرى ان التقليد لا يمكن ان يكون ضعفاً في الفنان ، بل هو امر طبيعي ؛ وذلك لأن التقليد غريزة طبيعية في الانسان ، وهو يشعر بلذة عند القيام باشباع تلك الغريزة ، وهذه نظرة عالم طبيعي . ثم ان الانسان يشعر بلذة اخرى في إخراج صورة مماثلة للطبيعة الى حيز الوجود ؛ اي ان الانتاج الفني — في حد ذاته — يولد لذة في نفس الفنان المقلّد ، وهذا تفسير نفسي من جانب أرسطو . ولم ينسَ أرسطو ان يؤكّد ان تقليد الطبيعة متعة عقلية ايضاً ؛ وذلك لأن الفنان يفكّر تفكيراً منطقياً عندما يقوم بالتقليد ، كما انه يشعر بنفس المتعة العقلية عندما يقارن بين ما انتجه ، وبين الطبيعة التي

---

١) *Poétique,* 1460 (a). p. 69.

قلّدها . وليس بغريب ان يثير فينا تقليد القبيح شعوراً باللذة ، وذلك نتيجة للقيام بالتقليد في ذاته ، لا نتيجة لرؤية القبيح نفسه[1] .

ولما كان ارسطو قد جعل من التقليد اساساً للفنون الجميلة ، فانه قد اتخذ منه ايضاً اساساً للتمييز بينها ؛ وذلك لأنها إما أن تقلّد بوسائل مختلفة ؛ او تقلّد موضوعات متباينة ؛ او ان طريقة التقليد تختلف[2] . ولقد تأثر ارسطو في ذلك بأفكار أفلاطون ، ولكنه اكمل له تلك الأفكار ، وافاض الحديث فيها[3] .

فالمصور يقلّد بواسطة الألوان والأشكال ، بينما يقلّد الممثل بوساطة الصوت ، والموسيقيون يقلّدون بوساطة الايقاع وتوافق النغم[4] .

والموضوعات التي تقلّد تختلف ايضاً ؛ لأن الفنان إما ان يقلّد الشخصيات خيراً مما هي في الواقع ؛ وإما ان يقلّدها أقل مما هي عليه في الواقع ؛ او يقلّدها كما هي عليه في الواقع[5] .

وأصل هذه الفكرة موجود عند افلاطون ، وذلك عندما تحدث عن الرقص ، وقال انه قد يقلّد الأجسام الجميلة ، والنفوس الفاضلة ، وقد يقلّد الأجسام القبيحة ، والنفوس غير الفاضلة . كما ان الموسيقى تقلّد أخلاق الناس الفضلاء ، او غير الفضلاء[6] . ويلاحظ — على كل حال — ان نظرة ارسطو اوسع مما ذكره افلاطون .

والفن يتميز — اخيراً — بوساطة اختلاف طريقة التقليد ؛ فبعض الشعراء — كهومير — يقلّد الشخصيات في شعره مستخدماً اسلوب الحكاية ، بينما البعض

---

١) *Poétique*, 1448 (b), p. 33.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, 1447 (a), p. 29.
٣) Finsler, *o.c.*, p. 29. — Svoboda, *o.c.*, p. 41.
٤) *Poétique*, 1447 (a), p. 29.
٥) *Ibid.*, 1448 (a), p. 31.
٦) راجع Svoboda, *o.c.*, p. 42.

الآخر – كسوفوكل – يقلّد نفس الشخصيات في اسلوب مسرحي[1] .

ومهما يكن من امر ، فان أرسطو يرى ان التقليد هو اساس الشعر ، وان الشاعر يقلّد ، وذلك كما يقلّد الرسام والموسيقي والنحات والراقص والمغني ، وكل فنان يقوم بخلق صور فنية[2] . وان الشعراء – كجميع الفنانين – يختلفون في درجة هذا التقليد ؛ فبعضهم يصل الى درجة كاملة من التقليد ؛ والآخرون لا يصلون الا الى درجة ناقصة ؛ ولهذا فانه لمن الطبيعي ان تختلف درجة التقليد بالنسبة الى الشعر ذاته ، فهناك تقليد كامل في الدراما ، وهناك تقليد ناقص في الملاحم .

ولكن ماذا يقلّد الشعر ؟ يعلن أرسطو ان الشعر يقلّد « الرجال في حركة »[3] . ويمكن الظن ان أرسطو لم ينظر الى وصف المناظر الطبيعية ؛ او الحديث عن حياة الحيوان ؛ او الوصف الغنائي للنفس البشرية ؛ او التأملات الفلسفية ، لم ينظر الى كل هذه الأمور على انها موضاعات تصلح للتقليد الذي يقوم به الشعر ، وإنما أكّد ضرورة وجود الحركة والحكاية في التقليد الشعري[4] .ولقد وصف أرسطو الشعراء بأنهم مبدعو الحكاية ، وانه من الواجب عليهم ألا يهتموا إلا بها[5] .

وتلك الفكرة التي يرددها أرسطو مراراً ليست من ابتكاره ، وإنما سبق ان اشار جورجياس وألكيداماس وأفلاطون الى ان الشاعر يترجم عن الحركات البشرية ، والحياة الانسانية[6] . ولقد اعلن أفلاطون ان الشاعر يؤلف الحكاية ، ولا يقول خطباً ، كما سبق ان اشرنا الى ان أفلاطون يعلن في كتاب « القوانين » ان التراجيديا الكاملة ليست سوى « تقليد للحياة » ؛ يعني تقليداً للحياة البشرية[7] .

---

١) *Poétique*, 1448 (a), p. 32.
٢) نفس المرجع *Ibid.*, 1447 (a), p. 29.
٣) *Ibid.*, 1448 (a), p. 31.
٤) انظر أيضاً Svoboda, *o.c.*, p. 45.
٥) *Poétique*, 1451 (b), p. 43.
٦) Svoboda, *o.c.*, p. 45.
٧) راجع ص ٩٢ ، ٩٣ من هذا الكتاب .

ولكن أفلاطون — على كل حال — يقصد الحكاية بمعناها العام الذي يتبادر الى الأذهان مباشرة ؛ ولذلك فانه يذكر ان الحكاية مسلية وخاصة للأطفال . امـــا أرسطو فقد جعل من الحكاية اصطلاحاً فنياً ، وارتضاه كأساس لنظريته عن الشعر ، وكان من الطبيعي ان يؤكّد — منذ البداية — في كتاب « الشعر » انه « سيتحدث عن فن الشعر ... وعن طريقة كتابة الحكاية ، وذلك اذا أريد ان يكون الانتاج الشعري جميلاً »[1]. وهذا نص قاطع لا يقبل مناقشة، ويحدد — منذ اللحظة الأولى — الفكرة التي جعل منها أرسطو اساساً لنظريته عن الشعر والشعراء.

ولما كان أرسطو قد ميّز بين تقليد الفنون من نواح ثلاث : الوسيلـــة ؛ والموضوع ؛ والطريقة ، فانه يميّز بين الشعر من هـــذه النواحي الثلاث . فوسيلة التقليد في الشعر تنحصر في الايقاع واللغة وتوافق النغم[2]. والتمييز بين انواع الشعر قد يتطلب جميع هذه الأمور ، وقد لا يتطلب سوى أمر واحد فقط : فهناك من يقلّد بوساطة اللغة فقط مستخدماً الشعر والنثر ، او خالطا بينهما ؛ وهناك آخر يستخدم الايقاع واللغة ؛ وثالث يلجأ الى الايقاع واللغة وتوافق النغم ، وذلك كما هو الحال في الشعر الدرامي والكوميدي[3] . وليس من شك في ان أرسطو يعطي كلمة شعر معنى واسعاً، ويقصد بها أيضاً ذلك الشعر الذي قد تصاحبه الموسيقى.

ثم ان أرسطو يعطي اسم شاعر لأولئك الكتّاب الذين يكتبون نثراً ، وهو يؤكّد بذلك ان النظم ليس امراً ضرورياً في كتابـــة الشعر ، وهو يعدّ سقراط وأفلاطون شاعرين ، ويخرج من زمرة الشعراء اولئك العلماء الذين يكتبون نظماً ، ولكنهم ليسوا من « أنصار الحكاية » ، ولا يتردد في ان يذكر انهم علماء ، وان النظم لا يمكن ان يسمح لهم بحمل لقب شاعر[4] .

---

١) *Poétique*, 1447 (a), p. 29.
٢) *Ibid.*, 1447 (a), p. 29.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, 1447 (b), p. 31.
٤) *Ibid.*, 1447 (b), p. 30.

وهذه الملاحظة ترتكز على الواقع نفسه ، وعلى استقرار تام للانتاج اليوناني ؛ كما انها تدل على فهم ارسطو لطبيعة الشعر ، وان ذلك الفن يحمل في طياته أموراً اعمق من النظم ، تلك المطية السهلة التي يمكن للعلم الخالص ان يحمّلها ما يريد.

ولم تكن تعدم فكرة ان النظم ضروري للشعر من يدافع عنهــا في القديم ؛ جورجياس السوفسطائي يعلن ان الشعر ليس الا خطبة منظومة ؛ وهو أمر طبيعي من جورجياس ، ذلك الخطيب الذي استخدم في خطبه كل ما لجأ اليه الشعراء الغنائيين قبله ، ولم يعد هناك من فرق بينه وبين الشعر — كما اعلن — سوى النظم[1] . ولهذا لم يتردد أرسطو في ان يعلن ان النثر القديم كان شعراً ، كما يلاحظ عند جورجياس[2] .

كما ان إسوكرات Isocrate يرى ان الشاعر يملك النظم ، ولذلك يمكنه ان يصل الى تأثير ضخم على الجماهير ، ولو نزعنا عن الشعر النظم لقل تأثيره[3] .

ويمكن التميز بين انواع الشعر حسب الموضوع المقلّد: فهناك شعراء يقدمون الشخصيات أرقى مما هي في الواقع وهؤلاء هم الشعراء التراجيديين ؛ وهناك شعراء يقدمون الشخصيات اقل مما هي في الواقع ، وهم شعراء الكوميديا . ويمكن ان يلاحظ نفس الشيء في الملاحم[4] .

ويمكن الفصل بين انواع الشعر حسب طريقة التقليد: فالشاعر إما ان يحكي على لسان شخصياته ، كما يفعل هومير ؛ وإما ان يحكي بطريقة مباشرة ، أي دون ان يجري ذلك على لسان شخصياته؛ وإما ان يجعل شخصياته تتحرك وتمثل، كما هو الحال في التراجيديا والكوميديا[5] .

---

١) راجع O. Navarre, *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, p. 92-94.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, p. 93.

٣) Svoboda, *o.c.*, p. 47.

٤) *Poétique*, 1448 (a), p. 31.

٥) نفس المرجع *Ibid.*, 1448 (a), p. 32.

وينتقل أرسطو – بعد ذلك – الى الحديث عن أصيل الشعر ، ويرجع هذا الأصيل الى « سببين طبيعيين » : التقليد ظاهرة طبيعية عند الانسان ، وهي تنشط عنده منذ الطفولة ، حتى يمكن ان يميز الانسان عن الحيوان بولعـــه بالتقليد ، والانسان نفسه يشعر بلذة عند قيامه بهذا التقليد . ولقد سبق ان بيّنا ان ارسطو جعل من التقليد اصلاً لجميع الفنون . والشعر ينبت من حب الانسان للايقاع وتوافق النغم ، وهذا امر خاص بالشعر وحده[١] . الفكرة الأخيرة نجد اصلاً لها عند أفلاطون ، وذلك عندما أكّد ان حب الايقاع وتوافق النغم يولد مع الانسان[٢] .

ثم يعطي أرسطو تاريخاً موجزاً لتطور الشعر اليوناني منذ نشأته البسيطة ، حتى وصل الى صورته الكاملة المعقّدة في التراجيديا والكوميديا ، وذلك بعد ان مر ذلك الشعر بمراحل عدة ، خضع لقانون التغير والتطور .

ويستخدم موضوع التقليد لبيان انفصال انواع الشعر ؛ وذلك لأن « المؤلفين ذوي النفوس العالية يقلدون الحركات الجميلة ، وتصرفات الرجال الذين يستحقون التقدير ، بينما يقلّد المؤلفون[٣] العاديون تصرفات الرجال غير النبلاء »[٤] ، فينتج « ذوو النفوس العالية » الثناء على الآلهة والأبطال والمديح ، بينما يعطي الآخرون الهجاء .

ثم يأتي هومير – بعد ذلك – فيدفع الشعر خطوات الى الأمـــام ، ويمهّد الطريق للشعر المسرحي[٥] .

وليس من شك في ان أرسطو ينظر الى الشعر كما ينظر الى إنسان او زهرة او

---

١) *Poétique*, 1448 (b), p. 33.

٢) راجع أيضاً SVOBODA, *o.c.*, p. 49.

٣) تشعر الالفاظ التي يستعملها أرسطو عند حديثه عن الكوميديا ومثوليتها انه لا يكن احتراماً كبيراً لهذا النوع ، فمن الخير – اذن – ان تفهم هذه الكلمة داخل هذا الاطار .

٤) *Poétique*, 1448 (b), p. 33.

٥) *Ibid.*, 1448 (b), p. 34.

منزل ؛ فالظاهرة الشعرية لا يكفي ان توجد في الحيـــاة ، وانما تأخذ في التغير والتطور ، وذلك بعد ان عثرت على نواتها الأولى ، حتى تصل الى طبيعتها الكاملة ، كما يحدث تماماً مع كل ظاهرة طبيعية[1] .

يصل أرسطو الى محور كتاب « الشعر » والى الموضوع الرئيسي الذي حاول ان يعالجه في سعة وتفصيل ؛ ألا وهو التراجيديا ، وذلك بعد ان قدم لها بحديثه عن الشعر وتاريخه . يجعل ارسطو من التراجيديا والكوميديا المظهر الشعري الجدي الذي يستحق الحديث والعرض ، ويبدو ان التراجيديا والكوميديا هما النوعان اللذان كانا يجذبان الجماهير اليونانية في تلك المرحلة ، وهو بذلك يفضل الأنواع الأخرى للشعر . ثم انه لم يحاول ان يتعرض لشعر الملاحم إلا في حدود ضيقة ، وذلك ليوضح الفروق بين التراجيديا والملحمة . وهو موقف طبيعي من أرسطو ؛ وذلك لأن شعر الملاحم لم يكن يعالج كثيراً في الفترة التي عاش فيها أرسطو[2] .

ومهما يكن من امر ، فان آراء أرسطو في التراجيديا لعبت دوراً خطيراً في تاريخ النقد الأدبي المسرحي ، كما أثرت كثيراً في التيارات النقدية في القديم وفي العصور الوسطى ، ولا زالت تثير الكثير من الجدل والتعليق في الأوساط العلمية في عصرنا الحديث .

التراجيديا ـــ كما عرفها أرسطو في كتاب « الشعر » ـــ تقليد لموضوع جدي وكامل ، ذي طول مناسب ، في لغة راقية ، وان يتم هذا التقليد بطريقة مسرحية لا سردية ، وان يولد الخوف والشفقة ، اللذين يطعمان بدورهما نفس العواطف[3] .

والتراجيديا ـــ كما يرى أرسطو ـــ هي آخر تطورات الشعر ، والنوع الكامل لهذا الفن ؛ وذلك لأنها تحمل في طياتها كل ما يمكن للشعر ان يقدمه .

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, 1449 (a), p. 34.

٢) سبق ان أشرنا الى ان الشعر الغنائي كان قد ترك انتاجه منذ فترة طويلة .

٣) *Poétique*, 1449 (b), p. 36-37.

لقد بنى أرسطو هذا التعريف على القواعد العامة التي طبقها على الفن بوجه عام؛ فكل فن تقليد ، ومن الطبيعي – إذن – ان تكون التراجيديا تقليداً ، لأنها بدورها نوع من أنواع الشعر . ويستخدم أرسطو موضوع التقليد عندما يضيف « جدي » ؛ وذلك لأن التراجيديا تقلّد موضوعاً جدياً . ثم ان كل موضوع لا بد وان يصل الى نهايته ، وهو لن يستطيع الوصول الى تلك النهايـــة إلا اذا كان كاملاً ؛ لأن اي نقص في ناحية من نواحيه تمنعه عن الوصول الى نهايته . وهذا الكمال يختلف من موضوع الى آخر ؛ ولذلك أشار أرسطو الى ان يكون ذا طول مناسب؛ أي طول يتمشى مع الموضوع نفسه . ولما كانت وسيلة التقليد في الشعر بوجه عام هي اللغة ، فقد نص أرسطو على وجود لغة ، وان تكون لغة راقية تناسب الموضوع الجدي ، الذي اتخذت منه التراجيديا موضوعاً للتقليد . ثم يشير الى ان اللغة يجب ان تثير الراحة بوساطة الايقـــاع والموسيقى والغناء[1] . ويميز أرسطو التراجيديا عن الملحمة مستخدماً الأصل الثالث – طريقة التقليد – فينص على ان يكون التقليد بطريقة مسرحية لا سردية . ولما كان كل شيء لا بد وان يكون له هدف معيّن ، فقد ختم أرسطو تعريفه بهدف التراجيديا ؛ ألا وهو توليـــد الخوف والشفقة في النفوس ، ليتم عن هذا الطريق تطعيم نفس العواطف .

ويتبع أرسطو ذلك التعريف بحديث مفصّل عن العناصر التي تتكون منها التراجيديا ، ثم يحلل كل عنصر الى عناصره الأولية موضحاً كل ذلك بالمثال . وهو بذلك يظهر عن شخصية العالم الطبيعي ، الذي يدخل كل ظاهرة طبيعية الى المعمل ، ليحللها الى عناصرها الأولية ، ويعطي كل عنصر من هذه العناصر الأوصاف الخاصة به .

ويجب – على كل حال – ان توضع هذه الروح العلمية في إطارها التاريخي ، وان يفهم منهاج أرسطو من خلال العصر الذي عاش فيه ، وذلك حتى لا نحمله أكثر مما يجب ان يحمل ، والا نوجه إليه من النقد ما لا يستحق .

---

١) يمكن الظن بان مثل هذه التعليقات الخاصة باللغة يجب ان يكون مكانها في الهامش ، لا في صلب النص لكتاب « الشعر » .

تتكون التراجيديا من ستة عناصر : الحكايـــة ؛ والشخصيات ؛ والفكرة ؛ واللغة ؛ والمنظر ؛ والغناء[1] .

وهذه العناصر يستخدمها جميع الشعراء ، وتخضع لها كل تراجيديا . وليس من شك في ان أرسطو قد وصل الى ذلك عن طريق الاستقراء التـــام للانتاج المسرحي الذي خلقه الشعراء اليونانيون ، حتى العصر الذي قدّم فيه أرسطو كتاب « الشعر » . ويرى بعض العلماء[2] ان أرسطو قد تأثر بتقسيم الخطباء قبله للخطبة ، وهو ظن قد يحمل في ثناياه بعضاً من الصواب .

الحكاية la Fable هي العنصر الرئيسي والهام في التراجيديا ؛ او كما يذكر أرسطو نفسه ، هي اساس وروح التراجيديا[3] . ويعرفها بأنها تقليد الموضوع ؛ اي تكوين موضوع كامل[4] . ولقد سبق ان استعمل أفلاطون كلمة حكايـــة بمعنى الموضوع الذي يبتكره الشاعر[5] ، ولكن أرسطو يجعل من هذه الكلمة اصطلاحاً فنياً ، ويحملّها معنى اكبر ، ويتخذ منها اساساً للتراجيديا ، ويؤكد انه ليس هناك تراجيديا دون موضوع . ويوجب ان تتخذ التراجيديا من الموضوع الأساس الأصيل ، وان يكون هذا الموضوع منطقياً ، جيّد التكوين . وليس معنى ذلك ان أرسطو يهمل تحليل الشخصيات ، وانما يؤكّد ان هدف الشاعر التراجيدي ليس تحليل الشخصيات ، بل وضع هذه الشخصيات في حركة مسرحية ؛ اي في موضوع كامل .

ويدلل أرسطو على أهمية الحكاية في التراجيديا معلناً ان :

١ ــ التراجيديا ليست تقليداً للإنسان ، ولكنها تقوم بتقليد الحياة ذاتها بما فيها من سعادة وشقاء ، فهي تقلّد الموضوعات التي توجد في الحياة البشرية .

---

١) *Poétique*, 1450 (a), p. 37.

٢) Svoboda, *o.c.*, p. 104.

٣) *Poétique*, 1450 (a), p. 38.

٤) نفس المرجع *Ibid.*, 1450 (a), p. 37.

٥) Svoboda, *o.c.*, p. 104.

٢ ــ السعادة والشقاء تتعلقان بالموضوع ، وهذا يدل على أهمية الموضوع في الحياة . ثم ان الحركة ــ لا الشخصيات ــ هي هدف الحياة نفسها .

٣ ــ الانتاج الذي قدّمه شعراء التراجيديا يؤكّد انــه من المستحيل انعدام الحكاية في التراجيديا ، في حين اننا نلاحظ وجود تراجيديا خالية من تصوير الشخصيات وتحليلها .

٤ ــ ثم ان التراجيديا التي يقوم بتأليفها الشعراء المبتدئون تعطي لغةً وتصويراً للشخصيات أقوى من تكوين الحكاية ، بل اننا لنلاحظ ذلك ايضاً عند الشعراء القدامى ، وهذا يدل على القيمة الكبرى للحكاية ؛ وذلك لأن التراجيديا ترتقي من البسيط الى الكامل ، كما تطور الفن الشعري كله من البسيط الى الكامل[١] .

والموضوع في التراجيديا لا بد وان يكون كاملاً ؛ وذلك لأن التراجيديا نفسها تقليد لموضوع كامل ؛ ويريد أرسطو بالموضوع الكامل ذلك الذي يشتمل على بداية ووسط ونهاية ؛ فالبداية هي التي لا تتبع شيئاً آخر ، والنهاية هي التي توجد بعد شيء آخر ، ولا يتبعها اي شيء ، والوسط ما يوجد بينهما .

والموضوع لا يبدأ من أية ناحية ، او بأي شيء ، وانما يجب ان تكون له بداية ونهاية ووسط محدد منظّم ؛ اي لا بد وان يكون منطقيــاً جيّد التكوين ، والا اختلت بدايته ، وصار من العسير الوصول الى نهايته . وليس من شك في ان هذا المعنى يحمل في طياته النظام الذي لا يقبل التغيير ، والوحدة التامة بين الأجزاء ، ولا بد وان ينبع كل ذلك من منطق سليم ، وان يكون هذا التكوين مقصوداً من المؤلف ، بحيث لا يمكن للصدفة ان تلعب دوراً فيه . والنظام والتحديد قانونان اساسيان في فلسفة الجمال عند أرسطو[٢] .

---

١) *Poétique*, 1450 (a), p. 38.

٢) لمعرفة معنى الجمال عند أرسطو راجع : K. Svoboda, *o.c.*, p. 10-22.
A. Puech, *Esthétique...*, *o.c.*, 1931-32, t. I, p. 168-177.
K. Ulmer, *Wahrheit, Kunst und Natur bie Aristoteles*.

ثم لا بد وان يكون للموضوع طول مناسب ، ولقد سبق لأرسطو ان نص على ذلك في تعريفه للتراجيديا ؛ وهو يقصد بذلك ان يكون للتراجيديا طول يتناسب مع الموضوع الذي تعالجه ، وان ينبع هذا الطول من الموضوع نفسه ؛ اي كل موضوع يحدد طوله ، وذلك بحيث لا يكون هناك قصر او طول يخل بالموضوع . وليس من شك في ان ذلك الطول الذي يشير اليه أرسطو يحمل في طياته معنى رياضياً .

ويوضح أرسطو ما يريده من طول مناسب بذكر مثـــال الحيوان الجميل ؛ وذلك لأن الحيوان الجميل يجب ألا يكون شديد القصر ، والا اصبح من العسير التحقق منـــه ، كما يجب ألا يكون أطول من اللازم ؛ والا كان من المستحيل الإحاطة به . وانما يتمثل جماله في طول مناسب ، يوافق بعضه بعضاً ، وترتاح العين عند النظر اليه ، كما يمكن الاحاطة به في سهولة ويسر .

العمل المسرحي — على كل حـــال — يتطلب الطول المناسب ، حتى يمكن للممثل ان يقوم بأداء دوره على المسرح ، كما يتسنى للمشاهدين ان يقوموا بتتبّع التمثيل ؛ ولو طال او نقص العمل المسرحي عن الواجب ، فان ذلك يؤدي الى فشل تام ، ومن ثم يعجز المسرح عن اداء رسالة على الوجه الأكمل .

ثم ان الانتاج المسرحي ، الذي يستحق هذا الاسم ، قد راعى — في القديم والحديث — هذا الأمر مراعاة تامة ، وحرص كل الحرص على ان يقدم الموضوع في طول يناسب جمهور المشاهدين. وليس من شك في ان الطاقة البشرية محددة ، وإقبال الانسان على اي شيء — مهما كان نوعه — يقف عند حد معيّن[1] .

ولقد حدد أرسطو هذا الطول المناسب عندما تحدث عن الفرق بين التراجيديا والملحمة ؛ فقد أكّد ان موضوع الملحمة يحتمل أكثر ممـــا يحتمله موضوع

---

١) لجأ بعض المؤلفين المسرحيين — وخاصة المحدثين — الى تقديم بعض المسرحيات الطويلة ، وذلك بحيث يستغرق تمثيلها أربع أو خمس ساعات ، وهي تجارب قليلة في مجال المسرح .

التراجيديا ، ويرجع ذلك الى اختلاف طبيعة كل منهما . فهو يشير الى ان التراجيديا التي انتجها جميع الشعراء اليونانيين السابقين والمعاصرين له درجت على ان تدور حوادثها في نهار واحد ، أو أكثر بقليل ؛ أي ما بين شروق الشمس وغروبها[1] .

وليس من شك في ان أرسطو لم يرد ان يجعل من ذلك قاعدة عامة ، يجب ان تخضع لها التراجيديا ، وإنما هو عالم، استخدم طريقة الاستقراء للوصول الى حكم محدد على ظاهرة موجودة فعلاً ، وهو الأمر الذي كان متبعاً في المسرح اليوناني. ولقد كانت إشارة أرسطو موضع تفسير خاطئ ، وخاصة في عصر النهضة ، وعند بعض الكلاسيكيين ؛ فقد جعل منها الشراح قاعدة تعرف بوحـــدة الزمن . وهم يحملون نص أرسطو أكثر مما يمكن أن يحتمل ، في حين ان ذلك النص واضح تمام الوضوح .

ووحدة الموضوع هي الشرط الثالث الذي فرضه أرسطو ، ولا يقصد بتلك الوحدة ان يكون هناك شخصاً واحداً تدور المسرحية حوله ؛ وذلك لأن حياة كل إنسان متشعبة الجوانب ، تشتمل على حوادث لا نهاية لها ، ولا تجمعها وحدة ، ولهذا فانه لمن المستحيل خلق وحدة من تلك الحوادث . ثم ينبّه أرسطو الى الخطأ الشنيع الذي وقع فيـــه اولئك الشعراء الذين حاولوا ان يجعلوا جميع الحوادث التي عرفتها حياة بطل موضوعاً لمسرحية ، ويؤكّد ان مثل هذا الأمر من المستحيل تحقيقه في الملحمة ، ولهذا فان هومير[2] لم يحاول — في ملاحمه — ان يتحدث عن كل حياة البطل ، الذي جعل منه محوراً لموضوع الملحمة . واذا كانت الملحمة تتمتع بامكانيات أكثر — من ناحية الطول — من التراجيديا ، فانه لمن الخطأ — إذن — ان تفهم وحدة الموضوع على انها وحدة البطل .

---

١) يرى بعض العلماء أن أرسطو يشير الى يوم كامل ، أي ٢٤ ساعة ، راجع SVOBODA, *o.c.*, p. 109. وأرسطو ينص صراحة على ما بين شروق الشمس وغروبها .

٢) يتحدث عنه أرسطو دائماً باعجاب ، ويضرب به المثل في دقة الفهم الفني .

وحدة الموضوع تتطلب أن يكون الموضوع واحداً وكاملاً ، وان تكون جميع أجزائه مترابطة ومنطقية ، وذلك بحيث لو حاولنا ان ننزع جزءًا من الموضوع ، او نقدم ، او نؤخر ، او نضيف اليه شيئاً لاختل واضطرب ، واصبح متهافتاً . وذلك لأن اجزاء الموضوع تكوّن وحدة متكاملة متناسقة ، لا يمكن تعديلها ، او إدخال اي زيادة او نقص عليها ؛ لأن ذلك التعديل ، وهذه الزيادة والنقص امور غريبة عن الموضوع ذاته ، والشيء الغريب عن موضوع لا يمكن – بأي حال من الأحوال – ان يكوّن وحدة مع ذلك الموضوع . فتلك الوحدة – إذن – وحدة عضوية ، تترابط فيها الأجزاء ترابطاً تاماً . فوحدة الموضوع تشابه وحدة الحيوان ؛ وذلك لأنه من المستحيل إضافة عضو ، او قطع عضو ، او تغيير اعضاء اي حيوان دون إخلال بجمال الحيوان نفسه ، بل ان هذا التغيير قد يمنع الحيوان عن القيام بدوره في الحياة . وما اكثر ما يشبه أرسطو الظواهر الطبيعية بعضها بالبعض الآخر مهما اختلفت وهو منهاج يوافق العالم الطبيعي ، ويخضع للملاحظة والتجربة التي يعشقها هؤلاء العلماء .

ووحدة الموضوع هي الوحدة الحقيقية التي ارتضاها أرسطو كقاعدة ، وأكّدها ، ودلل عليها ، ولم يحاول اي عالم ان ينكرها ، كما لم يخرج اي فنان عنها . ثم ان تلك الوحدة أمر يحتّمه الفن نفسه ، وتتمشى مع الطبيعة ذاتها ، واي خلل بتلك الوحدة في اي عمل فني يفقده قيمته ، بل ويخرجه عن دائرة الانتاج الجدير بالخلود والاعجاب .

وليس من شك في ان تفسير أرسطو لتلك الوحدة فيه ذكاء كبير ، كما يحمل في طياته فهماً عميقاً لفن الشعر ، وللفن بوجه عام . ولا زالت وحدة الموضوع قاعدة يرتضيها النقد الحديث ، ويدافع عنها .

ووحدة الموضوع لا تمنع وجود بعض الحوادث الجانبية ، وذلك كما نلاحظ في بعض مسرحيات كبار كتّاب المسرح ، وإنما يمكن لتلك الوحدة أن تقبل

مثل هذا التشعب الجانبي ، ولكن بشرط ألا يكون فيــه اجحاف بالموضوع الأساسي ، او خروج على الوحدة ، وبشرط ان يكون قد قصد بذلك التشعب خدمة الموضوع الرئيسي ، وانارة بعض جوانبه ، وان يلعب دور القنوات الصغيرة التي تتفرع من النهر . ومثل هذا الأمر فيه الكثير من الصعوبات؛ لأن مثل هذا التشعب قد يجر المؤلف الى خارج الموضوع ، وبذلك تهتز وحدتــه ، ويصبح المؤلف كسائر يضيع جهده في الدروب الجانبية قبل ان يصل الى طريقه المنشود.

والحكاية يجب ان تعرض ما يمكن ان يحدث حسب الاحتمال او الضرورة ، وليس من واجبها ان تقدم ما قد وقع فعلاً؛وذلك لأن الماضي هو موضوع التاريخ لا الشعر الدرامي ، ومن تلك الناحية يختلف الشعر الدرامي عن التاريخ : فالتاريخ يقدم الخاص ، بينما يقدم الشعر الدرامي العام ، ولهذا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ، ويتضمن شخصيات أكثر سمواً مما يقدمه التاريخ[1] .

والعام ما يمكن ان يحدث في حياة اي فرد من قول او فعل من وجهــة نظر محتملة او ضرورية ، في حين ان الخاص ما قد وقع فعلاً في الماضي لشخصية محددة ، لا يمكن ان يقع في حياتها سوى ما حدث لها . فالماضي يحدد الشخصية ، ويضعها في إطارها التاريخي الذي لا يقبل التغيير ، بينما العام يقدم شخصيات ذات طابع عام ، يمكن ان يحدد المشاهد فيها ملامحه الخاصة ، او ملامح شخصيات عرفها ، او يتمنى ان يعرفها . التاريخ — مثلاً — عندما يؤرخ لشخصية كليوباترا يضعها في إطارها الواقعي ، من خلال الحوادث التي وقعت لها فعلاً ، بينما يحاول كل شاعر درامي ان يتخذ من كليوباترا رمزاً لمعنى مـــا ، يمكن ان يتحقق في الحياة ، او يجب ان يوجد . فالشاعر يعطيها صفاتها الإنسانية العامة ، في حين ان المؤرخ يعطيها صفاتها الفردية الخاصة بها وحدها ، ولهـــذا نجد ان شخصية كليوبترا تختلف عند شكسبير عن تلك الشخصية التي قدمها شو مثلاً . وليس من شك في ان الشاعر الدرامي يمكنه ان يعرض الماضي ، ولكن يجب ان يكون

---

١) *Poétique*, 1451 (a-b), p. 41-42.

هذا الماضي معروضاً في إطار المحتمل، لا في إطار الماضي الذي وقع فعلاً، وهذا هو ما يفعله شعراء المسرح عندما يتخذون من التاريخ مادة لمسرحياتهم . وهنا يلاحظ أرسطو ان شعراء الكوميديا[1] — في الغالب — يعطون الشخصيات التاريخية أسماء غير اسمائها الحقيقية ، اسماء اختاروها بالصدفة ، في حين يحرص شعراء التراجيديا على الاحتفاظ بالاسماء الحقيقية القديمة .

ويجب ان يلاحظ ان ارسطو عندما تحدث عن التاريخ لم يكن أمامه الا هذا النوع من حكاية الحوادث التي وقعت في الماضي ؛ اي التاريخ — ان صح هذا القول — في صورته البدائية، وذلك كما نرى عند هيرودوت ، ولهذا حرص أرسطو على الاشارة الى ان الكتابة نظماً او نثراً لا يمكن ان تتخذ مقياساً للتفريق بين التاريخ والشعر . ومن الواضح — على كل حال — ان التاريخ بمعناه الحديث يختلف تمام الاختلاف عن ذلك التاريخ الذي عرفه أرسطو ، والذي يشير اليه في كتاب « الشعر » . التاريخ — بمعناه الحديث — يمكن ان يقدم شخصيات عامة، كتلك الشخصيات التي يمكن ان يقدمها الشعر الدرامي ؛ ثم ان التاريخ وان اتخذ من الماضي مادة لدراسته، فانه يمكن ان يكون صورة لما يمكن ان يحدث في المستقبل، وذلك اذا تشابهت الظروف ، واتفقت الحوادث . فالتاريخ — اذن — يمكن ان يحمل في طياته فلسفة لا تقل عن فلسفة الشعر الدرامي .

ويحدد أرسطو المحتمل le vraisemblable بأنه ذلك الذي يقع في أغلب الأحيان ، والضروري le nécessaire بأنه ذلك الذي لا يمكن ان يكون شيئاً آخر ، فليس بينهما من خلاف الا في الدرجة .

ولم يكن أرسطو اول من تحدث عن المحتمل ، وانما سبقه خطباء صقلية الى الحديث عن نظرية المحتمل في الخطابة[2]، كما ردد أفلاطون نفس النظرية بمناسبة حديثه عن الخطابة[3] .

---

١) يتحدث أرسطو دائماً عن المسرح اليوناني .

٢) راجع .O. Navarre, *Essai...*, p. 16-20

٣) تحدث أفلاطون عن الخطابة في كتابيه : جورجياس وفيدر . راجع أيضاً :
Svoboda, *o.c.*, p. 112.

وليس من شك في ان أرسطو يهدف بحديثه عن العـــام الذي يقدمه الشعر الدرامي الى ان يبيّن ان هدف ذلك الشعر هو خلق نماذج ، وليس مسخ الواقع. وهو دفاع عن الشعر ، وهدم لنظرية أفلاطون بطريقة غير مباشرة .

ويؤكّد أرسطو ان حوادث الحكاية لا بد وان تكون خاضعة للمنطق ، وان يكون هناك من الأسباب مـــا يدفعها الى السير والتطور ، ويجب ان تكون تلك الأسباب نابعة من الموضوع ذاته ، لا دخيلة عليه ، ولهذا يجب الابتعاد عن المستحيل؛ اي غير المحتمل ، او الضروري الوقوع . ويبدو انه يريد بالمستحيل النادر الوقوع ، لا المستحيل العقلي ، ولا يتردد في تفضيل المستحيل المحتمل على المحتمل غير المقبول لدى الجماهير .

ولقد دفعت نظرية المحتمل او الضروري أرسطو الى دمغ الحكاية التي تضم حوادث خلقتها الصدفة ، غريبة عن الموضوع الأصلي الذي يحاول الشاعر ان يعالجه في مسرحيته . وهي امور لا يلجأ اليها سوى أردأ الشعراء، كما ذكر أرسطو نفسه[١] .

ثم ان هدف الشاعر الدرامي ليس سرد الحوادث المحتملة او الضرورية سرداً منطقياً فقط ، وانما يجب ان يهدف الموضوع الى توليد الخوف والشفقة ؛ ليطعما بدورهما نفس العواطف في نفوس المشاهدين ، ولهذا فانه لمن الضروري ان يضم الموضوع بعض الحوادث غير المتوقعة، او الحوادث المشوقة ؛ وذلك حتى يستطيع الموضوع ان يثير اهتمام المشاهدين ، ويجذب انظارهم ، ومن الواجب ان ينبع كل ذلك من تطور الحوادث نفسها ، وان يرتبط بها ارتباطـــاً وثيقاً . وما دامت الصدفة تلعب دوراً في الحياة البشرية ، وتثير اعظم المفاجأة اذا وقعت في حياة انسان ، فليس من شك في ان الشاعر يمكن ان يجعل منها اداة للتأثير المسرحي، وذلك اذا احسن استخدامها ، وربطها بالموضوع ربطاً محكماً ، وجعل منها نتيجة طبيعية للحوادث ذاتها[٢] .

---

١) *Poétique*, 1451 (b), p. 43.

٢) *Ibid.*, 1452 (a), p. 43.

والحكاية إما ان تكون بسيطة ؛ وذلك اذا تم الانتقال في حوادثها من السعادة الى الشقاء، او بالعكس، دون مفاجأة péripétie ،ودون تعرف connaissance ، وإما ان تكون معقدة ؛ وذلك اذا تم الانتقال في حوادثها عن طريق المفاجأة ، او عن طريق التعرف ، او عن طريق الاثنين معاً . ولا ينسى أرسطو ان يؤكد ان المفاجأة او التعرف لا بد وان ينبعا من صميم الموضوع ، وان يكونا منطقيين مع حوادثه ، وان يكونا محتملين او ضروريين ، والا صارا غريبين عن الموضوع ، ومضعفين لمنطقه .

ويضرب أرسطو مثلاً للمفاجأة مـــا حدث في مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكل : فبدلاً من ان ينزع الخوف من نفس أوديب ، ويبعث السعادة في قلبه ، كما كان يظن أوديب، اذ به يدفعه الى الخوف ، ويكشف عن موقفه من أمه . فالمفاجأة — إذن — تغيّر مفاجئ وكامل في الموقف ، يتعارض مع ما كان يظن ان يقع .

والتعرف — كما يذكر أرسطو — هو الانتقال من الجهل الى المعرفـــة ، وان يصحب تلك المعرفة انتقال من العداوة الى الصداقة، او من الصداقة الى العداوة، عند الشخصيات التي يراد الوصول بها الى السعادة او الشقاء . فالرجل الذي يريد ان يقتل عدوه — مثلاً — يكتشف ان هذا العدو ليس الا ابناً له ، ففي الوقت الذي ينتقل فيه من الجهل الى المعرفة، تنقلب العداوة الى صداقة . واحسن المعرفة ما اقترنت بالمفاجأة ، وهو ما نجده عند الكثير من شعراء التراجيديا ؛ وذلك لأن المفاجأة يعقبها في الغالب معرفة ، وانتقال من حالة الى نقيضها .

ثم ان التعرف انواع :

١ — التعرف الذي يتم عن طريق شيء خارجي عن الموضوع ، ولم يظهر من قبل في المسرحية : كعلامة جسمية ، او منديل مثلاً . ويرى أرسطو ان هذا النوع من التعرف لا يحمل قيمة فنية كبيرة ؛ لأنه لا ينبع من الموضوع ذاته .

٢ ــ التعرف الذي يخترعه الشاعر اختراعاً ليعرف بطله ، ولا يمكن استنتاجه من الموضوع . ويسخر أرسطو من ذلك الشاعر الذي يجري على لسان البطل ما يريد الشاعر نفسه ، لا ما يتطلبه الموضوع ، وهذا النوع حظه من الفن قليل .

٣ ــ ذلك التعرف الذي ينبت من الذكريـــات ، وذلك بأن يسمع البطل ــ مثلاً ــ ذكريات ينطق بها احدى شخصيات المسرحية ، فينكشف امامه كل شيء ، وينتقل من الجهل الى المعرفة . ولقد ارتضى أرسطو هذا النوع .

٤ ــ وهناك التعرف الذي يفرضه المنطق : تشاهد إلكترا إنساناً يشبهها قـــد وصل ؛ ولما كان لا يشبهها سوى أورست ، فأورست ــ إذن ــ قد وصل . ولقد تحمس أرسطو ــ الذي يعشق المنطق ــ لهذا التعرف .

٥ ــ ذلك التعرف الذي ينتج من استدلال عقلي فاسد . ولا يمكن لأرسطو أن يقبل مثل هذا النوع من التعرف .

٦ ــ وهناك ــ أخيراً ــ ذلك التعرف الذي ينتج من الحوادث نفسها ، حسب الاحتمال او الضرورة . ويرى أرسطو ان هذا هو أرقى انواع التعرف[1]

ولا يكفي ان يحتوي الموضوع على المفاجأة او التعرف ، او عليهما معاً ، وانما يجب ان يشتمل ايضاً على ما يسمّيه أرسطو « الحادثة المثيرة » ، التي ينتج عنها الموت او الألم ؛ اي الفاجعة . فالتراجيديا ــ إذن ــ يجب ــ كما يرى أرسطو ــ ان تنتهي بحادث مؤلم .

الشخصيات

وتحتل الشخصيات المكان الثاني من حيث الأهمية بين العناصر التي تتكون منها التراجيديا . وقد سبق ان بيّنا ان أرسطو قد اعطى الموضوع المكان الاول ،

---

١) *Poétique,* 1454 (b); 1455 (a), p. 52-53.

وفضّله على رسم وتحليل الشخصيات، وهو امر يختلف معه فيه الكثير من كتّاب ونقّاد المسرح ؛ لأن هؤلاء يعطون المركز الأول لتصوير الشخصيات .

ولقد أثير الكثير من الجدل حول المعنى الذي يريـــده أرسطو من كلمة « الشخصية » ؛ فذهب البعض[1] الى ان أرسطو يقصد بها « الاخلاق » ، وهو وضع للكلمة في حيز يضيق كثيراً عمّا أشار اليه أرسطو صراحة في كتاب « الشعر »، وذلك لأنه يعطي تلك الكلمة معنى اوسع من ذلك بكثير . انه يذكر ان الشخصية تحمل في معناها الطريقة التي يسير عليها الفرد في الحياة[2] ، وليس من شك في ان الأخلاق تكوّن جزءاً من ذلك المعنى.

ولما كان هدف التراجيديا ــ بوجه عام ــ هو إثارة الخوف والشفقة في نفوسنا، ليطهّرا بدورهما نفس العواطف، فان أرسطو قد حرص على ان تكون الشخصيات مرسومة بطريقة تؤدي ذلك الغرض ، وتلعب دورها للوصول بالمشاهدين الى هذا الهدف . ولهذا يرفض أرسطو ان تضم التراجيديا الشخصيات التي تتعارض مع ما تهدف اليه : لا يقبل اطلاقاً ان تنتقل شخصية فاضلة من السعادة الى الشقاء ؛ لأن ذلك لا يثير خوفـــاً ولا شفقة[3] . كما يرفض ان تنتقل شخصية فاسدة من الشقاء الى السعادة ؛ لأن ذلك بعيد كل البعد عن الفن التراجيدي ، كما انه لا يحرك عاطفة إنسانية، ولا يثير خوفاً أو شفقة[4] . وينبّه أرسطو ايضاً الى انه يجب البعد عن تقديم إنسان شرير ينتقل من السعادة الى الشقاء ؛ وذلك لأن هذا لا يثير فينا خوفاً أو شفقة، وإن كان قد يولد في النفس بعضاً من العواطف الانسانية الأخرى ، والتراجيديا يجب ان تهدف دائماً الى إثارة الخوف والشفقة[5] .

والحالة الرابعة ــ وهي التي لم يشر اليها أرسطو ــ هي ان ينتقل إنسان كامل

---

١) Puech, *Esthétique...*, t. I, p. 246.
٢) *Poétique*, 1450 (b), p. 39.
٣) نفس المرجع *Ibid.*, 1452 (b), p. 46.
٤) نفس المرجع *Ibid.*, p. 1452 (b); 1453 (a), p. 46.
٥) *Ibid.*, 1453 (a), p. 46.

الفضل من الشقاء الى السعادة . وليس من شك في ان مثل تلك الحالة بعيدة عن التراجيديا ؛ وذلك لأن أرسطو قد سبق ان اشار الى ان الموضوع لا بد وان يشتمل على فاجعة ، وتلك الحالة أبعد ما تكون عن الفاجعة بالمعنى الذي قصده أرسطو. ثم ان هذا الموقف، وان كان قد يثير بعض العواطف الانسانية، فانه لا يثير فينا الخوف او الشفقة .

البطل

ثم يأخذ أرسطو في البحث عن بطل مناسب ، ولا يتردد في ان يعلن ان خير الأمور اوسطها ، وان البطل الذي يناسب التراجيديـــا هو ذلك الذي لا يكون فاضلاً كل الفضل ، او شريراً كل الشر ، وإنما هو الوسط بين الأمرين ، ذلك الذي يسقط في الشقاء ، لا بسبب طبيعته الشريرة ، او فساده ، وإنما نتيجة لخطأ ــ أو أخطاء ــ وقع فيها . ويجب ــ على كل حال ــ ان يكون حظه من الكمال أكثر من حظه من الصفعة[١] .

ولقد أثار ذلك «الخطأ» الذي يجب ان يقع فيه البطل مناقشات بين العلماء[٢] : يرى البعض ان ارسطو يشير الى خطأ يرتكبه البطل نفسه ؛ ويظن الآخرون ان أرسطو يقصد ضعف الشخصية ، يرتكب البطل نتيجة لها ذلك الخطأ .

ويبدو ــ على كل حال ــ ان أرسطو يشير الى ضعف في الشخصية نفسها، يقع البطل نتيجة لها في الأخطاء ؛ وذلك لأن أرسطو نفسه قد ذكر ان شخصية البطل يجب ان تكون متوسطة ؛ اي شخصية إنسانية في ملامحها الأصيلة ، وما دام البطل على هذه الصورة فانه لمن الطبيعي ان يكمن بعض الضعف في شخصيته، ولذلك فان البطل يرتكب الأخطاء نتيجة لضعف الشخصية . ثم انه لو كانت شخصية البطل لا يكمن فيها اي ضعف ، لأصبح ذلك البطل تام الكمال ، وهو أمر سبق لأرسطو ان رفضه .

---

١) *Poétique*, 1453 (a), p. 47.

٢) راجع SVOBODA, *o.c.*, p. 124-125.

ثم يضيف أرسطو ان الخطأ الذي يقع فيه البطل نتيجة للجهل ــ كما هو الحال عند أوديب في مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكل ــ هو أنسب الأخطاء للتراجيديا ؛ وذلك لأنه يتبع في العادة بالتعرف ، ولكنه لم يرفض الأخطاء التي يمكن ان تكون نتيجة لأمور غير الجهل .

« والخطأ التراجيدي » الذي يقع فيه البطل لا بد وان يفرضه الموضوع ذاته ، وتتطلبه حوادث المسرحية ، لا ان يحدث نتيجة لأمر خارجي ، لا يرتبط بالموضوع . أرسطو ــ إذن ــ لا ينسى إطلاقاً ان يؤكّد ــ في مناسبات عدة ــ الإطار المنطقي الذي يجب ان يوضع فيه كل امر يحدث في المسرحية .

ويطالب أرسطو ــ في نفس الوقت ــ بأن تكون هناك « عدالة شعرية » بين الخطأ الذي يرتكب ، وبين ما يترتب عليه من نتائج تراجيديــة ؛ اي يجب ان يلاحظ التوازن بين الخطأ والفاجعة التي تنتهي بها التراجيديا . ويبدو ان أرسطو قد لاحظ ذلك عند جمهور اليونانيين ، الذين كانوا يتابعون المسابقات المسرحية في العصر الذي عاش فيه ، كما لاحظه ايضاً في الآثار التراجيدية التي خلفها كبار شعراء هذا الفن من اليونانيين . وهو يصر على ان تنتهي التراجيديا بفاجعة ، وينقد اولئك الذين يعيبون على مسرحيات اريبيد نهايتها المفجعة ، ويصف اريبيد بأنه « اعظم الشعراء تراجيدية »[1] . وهو يفضل تلك النهاية « البسيطة » ، عــلى النهاية « المركبة » التي تنتهي بفاجعة وفرح معاً ؛ اي التي ينال فيها المخطئ جزاءه المؤلم القاسي ، والمصيب جزاءه السار المفرح ؛ وذلك لأنه يرى ان مثل هذه النهاية المزدوجة تهدف الى معنى أخلاقي اكثر ممــا تهدف الى إثارة الخوف والشفقة في النفوس ، وهو الامر الذي يجب ان تحرص عليه التراجيديا دائماً . ثم ان تلك النهاية المزدوجة قد ترضي الجمهور ، ولكن يجب ان نلاحظ ان هدف التراجيديا ليس إثارة اللذة عند الجمهور ، وإنما هدفها أمر آخر . ولهذا يرى أرسطو ان

---

١) *Poétique*, 1453 (a), p. 47.

تلك النهاية المزدوجة قد تليق بالكوميديا ؛ لأنها تهدف الى إثارة اللذة في نفوس المشاهدين[1] .

ولأجل ان تصل التراجيديا الى هدفها المنشود — وهو إثارة الخوف والشفقة في النفوس — يجب ان تكون شخصياتها صالحة للقيام بهذا الدور . والحوادث التي تقع في التراجيديا إما أن تكون بين اصدقاء ؛ وإما بين أعداء؛ وإما بين شخصيات لا تجمعها صداقة او عداوة . ويرى أرسطو ان الحوادث التي تقع بين الأعداء لا تثير الشفقة ، ومثلها تلك الحوادث التي تقع بين شخصيات لا تجمعها عداوة او صداقة . ومن رأيه ان الحوادث التي تقع بين الأصدقاء هي وحدها التي يمكن ان تولد الحوادث المفجعة التي هي عصب التراجيديا[2] ، كتلك الحوادث التي تقع بين اشخاص من عائلة واحدة : بين الإخوة ؛ بين الآباء ؛ او بين الأبناء ؛ او بين ام وابنها ؛ او بين اب وابنه . وهي ملاحظات قد جمعها من المسرح اليوناني .

وهناك أربعة احتمالات لما يحدث بين الأشخاص من عائلة واحدة :

١ — يعرف الشخص نتيجة الحادث الذي يريد فعله ، ولكنه لا يقدم عليه ، وهو امر لا يصلح للتراجيديا ؛ وذلك لانعدام الألم والعذاب . وهي حالة تكاد تكون معدومة عند شعراء التراجيديا .

٢ — يعرف الشخص نتيجة الحادث الذي يريد فعله ، ثم يقدم على فعله . وهو امر معروف عند الشعراء القدامى[3] .

٣ — لا يعرف الشخص نتيجة الحادث الا بعد ارتكابه فعلاً[4] .

---

١) *Poétique*, 1453 (a), p. 48.

٢) *Ibid.*, 1453 (a), p. 48.

٣) قتل ميدي Médée لأطفالها في مسرحية ابريبيد المسماة بهذا الاسم .

٤) أوديب عند سوفوكل في مسرحية « أوديب ملكاً » .

٤ — يريد الشخص ان يقدم على ارتكاب حادث نتيجة للخطأ، ولكنه يعرف الحقيقة قبل اقدامه فعلاً . وهو أرقى الحالات عند أرسطو[١] .

وتصوير الشخصيات تصويراً جيداً يتطلب — عند أرسطو[٢] — اموراً أربعة ؛ الأول ان تكون ممتازة . ويرى ان جميع الشخصيات يمكن ان تكون اهلاً للامتياز ، ولكنه يعطي الرجل المكان الأول ، ويضع المرأة في درجة أقل منه ؛ اما العبد فلا يعطيه سوى منزلة منحطة ، ويؤكّد ان مساواة المرأة بالرجل — من جهة الامتياز — أمر غير مقبول على الاطلاق . وليس من شك في ان أرسطو — في حكمه هذا — كان ضحية للنظام السائد في المجتمع اليوناني ؛ وذلك لأن القوانين اليونانية كانت تعترف بهذه الفروق ، وتعامل الأفراد على هذا الأساس . ولسنا في حاجة الى تبيين خطأ مثل تلك النظرة ، التي لا نتردد في دمغها بالتعصب والظلم ، ثم إننا لنرى في مسرح ايريبيد خروجاً على مثل تلك الاوضاع ، واعطاء المرأة مكاناً ممتازاً في تراجيدياته .

والأمر الثاني يتطلب ان تكون الشخصية مقبولة ؛ اي ألا تصور بطريقة تجعل من المستحيل قبولها. ويؤكّد أرسطو انه لمن الخطأ وصف المرأة بالشجاعة الممتازة ؛ لأن ذلك — حسب تفكيره — لا يناسب المرأة . ولا شك ان أرسطو يشير الى انه يجب مراعاة الوسط والأصل والسن ودرجة الثقافة عند تصوير الشخصيات التراجيدية .

وثالث تلك الأمور هو التشابه بين الشخصية التراجيدية وبين ما تقوم بتقليده ، سواء أكان هذا التقليد يتخذ مادته الأولى من الطبيعة الحية ، ام من الأساطير القديمة . وهي ملاحظة ترتكز على نظريته في التقليد .

ويتطلب الأمر الرابع ان تكون الشخصية منطقية مع نفسها ؛ اي لا يصدر

---

١) *Poétique*, 1453 (b); 1454 (a), p. 49-50.

٢) *Ibid.*, 1454 (a), p. 50-51.

عنها تصرفات متناقضة، وإلا انقلبت الى شخصية مضحكة، وهو أمر لا يناسب التراجيديا ، وان كان يمكن ان يجد له مكاناً في الكوميديا .

ولا ينسى أرسطو ان يؤكّد ان الشخصيات لا بد وان يلاحظ في تصويرها مسايرتها لقانون الاحتمال أو الضرورة ، والا تضم التراجيديا شخصيات من المستحيل قبولها .

الأفكار

بعد ان انتهى أرسطو من حديثه عن الشخصيات ، ينتقل الى ثالث عناصر التراجيديا، وهي الفكرة . ويرى انها القدرة على ايجاد اللغة التي تصوّر الموقف[1] ؛ ويعرفها في موضع آخر بأنها كل ما تنطق به الشخصيات محاولة عرض أمر ، او الاعراب عمّا قررته[2] ؛ اي ما يمكن ان تحمله لغة الشخصيات من آراء وأفكار. ثم يضيف أرسطو ان الشعراء القدامى يعطون شخصياتهم لغة « الحياة المدنية » ؛ بينما ينطق الشعراء المعاصرون شخصياتهم لغة « الخطباء » . ولقد اثارت هذه الملاحظة الكثير من التعليق والخلاف ؛ وذلك لأن نص أرسطو غامض ، كما ان الاحتمالات كثيرة في فهمه . يرى البعض ان أرسطو يشير الى ان الشعراء القدامى قد اعطوا شخصياتهم لغة الحديث، بينما حرص المعاصرون لأرسطو على وضع لغة الخطابة على ألسنة شخصياتهم . وذهب البعض الآخر الى ان القدامى أجروا على لسان شخصياتهم لغة رجال الحكم ، والمحدثين لغة الخطابة[3] . ويمكن الظن — على كل حال — أن أرسطو يشير الى ان الشعراء القدامى قد انطقوا شخصياتهم لغة الحياة العادية ؛ اي لغة طبيعية ، بعيدة عن الكلفة ، بينما أنطق المعاصرون شخصياتهم لغة منمقة كتلك اللغة التي يستعملها الخطباء[4] .

---

١) *Poétique*, 1450 (b), p. 39.

٢) *Ibid.*, 1450 (a), p. 39.

٣) راجع حول هذا الموضوع .SVOBODA, *o.c.*, p. 133-135

٤) من الصعوبة بمكان كبير فهم القصد الحقيقي لأرسطو ، وذلك نظراً لغموض النص ، وعدم تفسيره من جانب أرسطو نفسه .

والعنصر الرابع من عناصر التراجيديا هو **اللغة** ، وهي ترجمة الأفكار الى كلمات[١] ؛ اي ذلك الحوار الذي تنطق به الشخصيات التي تتحرك في التراجيديا ، ويقصد أرسطو الحوار الشعري سواء أكان منظوماً ام منثوراً . ثم ان لكل شيء لغته الخاصة به ؛ فللعلم لغته ، كما ان لغة الخطابة غير لغة الشعر ، والشعر بدوره تختلف لغة انواعه ؛ فلغة التراجيديا لا يمكن ان تصلح لغة للكوميديا ؛ ولغة الشعر الحماسي تختلف عن لغة الشعر الدرامي . ويرى أرسطو ان اللغة لها اهميتها في الشعر التراجيدي ، وانها تلعب دوراً في الشعر أكبر مما تلعبه في الخطابة ، كما يذكر ان اللغة الشعرية اقدم من لغة النثر .

ويلاحظ ان أرسطو لم يعالج اللغة الشعرية بتفصيل كبير في كتاب «الشعر» ، وإنما نراه يشير الى لغة التراجيديا ، ثم ينتقل الى الحديث عن الفعل والاسم ، كما فعل — مثلاً — في الفصلين العشرين والواحد والعشرين[٢] ، حتى ليمكن الظن ان هذين الفصلين غريبين عن موضوع كتاب « الشعر » ، كما سبق ان ذكرنا عند الحديث عن عيوب هذا الكتاب[٣] . وهناك من يزعم ان أرسطو قد قصد الى الخلط في كتابه ؛ وذلك لأن القدامى لم يفرقوا بين علم الجمال اللغوي وبين النحو ، بل كانوا يعتبرون الأمرين من اختصاص النحويين[٤] .

والطابع الأصيل للغة الشعرية عند أرسطو هو الوضوح دون إسفاف ، والسمو ، والبعد عن الانحدار الى مستوى اللغة العادية[٥] . وهذا يتطلب انتقـــاء الكلمات ، وإجادة استعمال الاستعارة والكناية ، والبراعة في ابتكار الصور الشعرية الجيدة ، وخاصة في المواقف التي تهدأ فيها حوادث التراجيديا ، ويضعف فيها تحرك الشخصيات ، وبذلك تقوم تلك اللغة الشعرية بسد الفراغ الذي ينشأ عن مثل

---

١) *Poétique*, 1450 (b), p. 39.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, p. 58-63.

٣) راجع ص ١٠٧ من هذا الكتاب .

٤) راجع Svoboda, *o.c.*, p. 56.

٥) *Poétique*, 1458 (a), p. 63.

هذه الأمور . اما اذا تشابكت الحوادث ، وتحركت الشخصيات في حيوية تامة ، فانه لمن المرغوب فيه ألا تعطى اللغة عناية كبرى ؛ وذلك حتى لا تستولي عـــلى جانب من اهتمام المشاهدين ، وتصرفهم عن الموضوع او عن الشخصيات .

ثم ان قدرة الشاعر على خلق الصور الشعرية الراقية تمكنه من الارتفاع بالكلمات العادية الى مستوى أرفع ، وهذا اذا أحسن استعمالها ، واستخدمها بطريقة مبتكرة ، بحيث يحملها معاني جديدة لم تعرف من قبل . كما يمكن للشاعر بوساطة الاستعارة والكناية ان يلعب دوراً مبتكراً في خلق صور شعرية ممتازة . واللغة ما هي الا وسيلة للتعبير عند كل انسان ، ولكن الشعراء وحدهم هم أقدر الناس على خلق الصور الرائعة بهذه الوسيلة .

واللغة في التراجيديا يجب ان توافق الشخصيات التي تتحدثها ؛ فلكل شخصية لغتها الخاصة ، وتختلف اللغة باختلاف تلك الشخصيات : فلغة الملك تخالف لغة الجندي ؛ ولغة العالم تخالف لغة الجاهل ؛ والطفل يتحدث لغة تخالف لغة العجوز . كما ان لكل عاطفة لغتها الخاصة : فللأمر لغته ؛ وللدعاء لغته ؛ وللحب لغته التي تختلف عن لغة الكراهية ؛ ولغة الألم لا تشابه لغة الفرح ؛ ولغة القوة ليست لغة الضعف . ومن الواضح ان لغة الوصف ليست هي اللغة التي تستعمل في الحوار العادي ، ولغة السؤال تخالف لغة الاجابة .

ويدعو أرسطو الى استخدام الكلمات غير الشائعة ، وهو لا يقصد بذلك الكلمات الغريبة ، وإنما يشير الى تلك الكلمات التي لا تستعمل عادة في الأحاديث العادية ، التي تدور بين الناس كل يوم ؛ وذلك لأن مثل هذا الأستعمال يثير المشاهدين .

ومعرفة اللغة معرفة جيـــدة أمر ضروري ، حتى يتمكن الشعراء من التأليف الصحيح . وما دامت التراجيديا أرقى أنواع الشعر وأكمله ، فان أرسطو يطالب بلغة مؤثرة ، حتى تلعب دورها في التأثير على جمهور المشاهدين .

والغناء هو خامس العناصر التي تتكون منها التراجيديا . وليس من شك في

ان أرسطو يقصد الغناء الذي تصاحبه الموسيقى ، ذلك الغناء الذي كانت تقدمه الجوقة المسرحية ، وهو تقليد كان يراعيه المسرح اليوناني ، ونلاحظه عند شعراء التراجيديا والكوميديا[1] . ويرى أرسطو ان الدور الذي تقوم به الجوقة المسرحية يجب ان يكون جزءاً من الموضوع ، بحيث لا يحس الجمهور ان الجوقة دخيلة على موضوع التراجيديا . ويحرص أرسطو دائماً على المحافظة على وحدة الموضوع ، ويدعو الشعراء — في كل مناسبة — الى مراعاة ذلك ، وان يسلكوا طريق سوفوكل ، وألا يقعوا في الخطأ الذي ارتكبه ايريبيد[2] .

ولم يحاول أرسطو ان يتحدث عن تكوين الجوقة المسرحية ، وان يفرض سناً معيناً لتلك الجوقة التي تقوم بدورها في التراجيديا ، كما فعل أفلاطون[3] ، وانما ترك ذلك الأمر دون إشارة او تحديد ، كأنما يريـــد ان يعطي المخرج المسرحي الحرية التامة في ذلك الاختيار حسب ما يقتضيه الموقف المسرحي . والغناء — كما يشير أرسطو — يلعب دوراً ممتعاً في التراجيديا ؛ نظراً للدور الهام الذي تقوم به الموسيقى في هذا النوع من الغناء .

والمنظر[4] هو آخر العناصر التي تتألف منها التراجيديا ، وهو وان كان غريباً عن فن الشعر إلا أنه يلعب دوراً هاماً في التراجيديا ، ويكون عنصراً هاماً من عناصرها . وليس من مهمة فن الشعر — على كل حال — ان يعالجه ، وانما المنظر المسرحي من اختصاص المخرج والمهندس المسرحي ، وهما يلعبان في هذه الناحية دوراً أكبر من الشاعر . ويمكن ان يقال ان بعض الشعراء يحدد المنظر المسرحي الذي يجب ان تدور فيه المسرحية ، ولا يترك للمخرج او للمهندس سوى مهمة

---

١) *Poétique*, 1450 (b), p. 39.
يتحدث بعض العلماء (Svoboda, *o.c.*, p. 135) عن الموسيقى بدلاً من الغناء كعنصر خاص للتراجيديا ، في حين ان أرسطو لم يقصد الموسيقى ، وانما قصد الغناء ؛ اي اللغة والموسيقى معاً .

٢) *Poétique*, 1456 (a), p. 57.

٣) راجع ص ٩٣ و ٩٤ من هذا الكتاب .

٤) تحدث بعض العلماء (Svoboda, *o.c.*, p. 136) عن الاخراج المسرحي بدلاً من المنظر ، وليس من شك في ان هذا بعد عن النص الذي قدمه أرسطو . راجع : *Poétique*, 1450 (a), p. 39.

التنفيذ ؛ ومن هنا يمكن ان يلعب الشاعر دوراً أكبر من المخرج والمهندس . ثم ان أرسطو لم يعف الشاعر من معرفة المنظر معرفة تامة ؛ وذلك لأن المنظر إطار خارجي، يلعب دوراً كبيراً في تجسيم الحركة المسرحية، وفي التأثير على الجمهور.

وينتقل أرسطو الى الحديث عن أجزاء التراجيديا ، وذلك بعد ان أفاض عن عناصرها ، وهي تتكون من أربعة أجزاء[1] :

١ – البرولوج le prologue : وهو جزء كامل من التراجيديا يسبق ظهور الجوقة على خشبة المسرح .

٢ – الإبيزود l'épisode : وهو جزء كامل من التراجيديا يقع بين غنائين تقدمها الجوقة المسرحية .

٣ – الاكزود l'exode : وهو جزء كامل من التراجيديا لا يتبع بغناء من الجوقة المسرحية .

٤ – غناء الجوقة المسرحية ، وهو بدوره ينقسم الى :

ا – البارود la parode : وهو القطعة الأولى الكاملة التي تغنيها الجوقة المسرحية .

ب – الاستازيمون le stasimon ، وهو الغناء الخالي من الشعر النابستيكي والشعر التروشائيكي[2] .

ج – الكوموس le commos : وهو الغناء المشترك الذي يقوم بـه الممثلون والجوقة معاً .

---

١) *Poétique,* 1452 (b), p. 45-66.
من الخير الاحتفاظ بالاسماء الفنية المسرحية كما ذكرها أرسطو ؛ وذلك لأنها اصطلاحات مسرحية عالمية ، ثم ان قبول اللغة العربية لمثل تلك الاصطلاحات الفنية فيه اغناء لها ، ما دامت تلك اللغة فقيرة في مثل تلك النواحي .

٢) نوعان من الشعر اليوناني واللاتيني .

ثم ان كل تراجيديا لا بد وان تتضمن عقدة وحلاً لتلك العقدة[١] . فالعقدة – كما يرى أرسطو – تطلق على ما بين اول التراجيديا حتى اللحظة التي يبدأ فيها التغيير من الشقاء الى السعادة ، او العكس . والحل يطلق على ما بين اللحظة التي يبدأ فيها هذا التغيير حتى نهاية التراجيديا . والعقدة والحل يلعبان دوراً هاماً في التراجيديا ، ولهذا لا بد من العناية بكل منهما ، وتعقيد التراجيديا ، ثم حلها بطريقة منطقية ، تنبع من الموضوع ، ومن الحوادث نفسها ، لا ان يكونـــا مفتعلين ، خاليين من المنطق ، ومن التطور الطبيعي . ومن الواجب ايضاً البعد عن الاستعانة بأمور خارجية لحل القدة[٢] .

وتعقيد المسرحية – كما يرى أرسطو – أيسر من حلها ، ولكن لا بـــد من الاهتمام بالعقدة والحل ، وربط أحدهما بالآخر ربطاً محكماً .

بعد ان تحدث أرسطو عن عناصر التراجيديا وأجزائها ، لم يبق الا ان يعالج أنواعها . وهي اربعة أنواع[٣] : فهنا التراجيديا المعقدة implexe : وهي التي تلعب المفاجأة والتعرف دوراً كبيراً في كل ناحية من نواحيها ؛ وهناك التراجيديا البسيطة simple ، وكتاب « الشعر » – بصورته التي وصلتنا – لا يشمل هذا النوع ، ولكن من الطبيعي الظن ان أرسطو قد قابل بها التراجيديا المعقدة . والبسيطة : هي التي لا تشتمل على مفاجأة أو تعرف ، او يلعب فيها هذان الأمران دوراً تافهاً . والنوع الثالث هو التراجيديا المثيرة pathétique ، ولم يعط أرسطو تعريفاً لهـــذا النوع ، وانما قدم مثالاً فقط ، ومن ثم ظهر الجدل حول قصد أرسطو الحقيقي[٤] . لقد سبق ان اشرنا الى ان أرسطو يتطلب الحادثة المؤثرة في الحكاية التي تعرض في التراجيديا ، ولهذا يمكن الظن ان التراجيديا المؤثرة هي التي تلعب الحوادث المؤثرة فيها دوراً ضخماً .

---

١) *Poétique*, 1455 (b), p. 55; 1456 (a), p. 56.

٢) نفس المرجع *Ibid.*, 1454 (b), p. 51.

٣) *Ibid.*, 1455 (b), p. 56.

٤) راجع Svoboda, *o.c.*, p. 137.

والتراجيديا الاخلاقية هي رابع الأنواع ؛ ويقصد بها أرسطو تلك التراجيديا التي تعطي تصوير الشخصيات وتحليلهم ــ وخاصة من الناحية الاخلاقية ــ المكان الأول . ويمكن الظن ان أرسطو قد قابل بها التراجيديا المؤثرة ، وهذا يرجح ان الاخيرة تعطي الحوادث والموضوع المكان الممتاز . ولم يبق بعد ذلك الا الحديث عن هدف التراجيديا .

الكترسيس la catharsis

لم تثر كلمة من الخلاف والجدل مثل ما أثارتـــه كلمة الكترسيس ، تلك الكلمة التي ذكرها أرسطو في كتاب « الشعر » ، وذلك عندما ذكر ان هدف التراجيديا هو الكترسيس . ويرجع السبب في ذلك الى ان أرسطو نفسه لم يحاول ان يعرف تلك الكلمة ، او ان يقدم لنا شرحاً لها يبيّن المعنى الحقيقي الذي يريده منها . ويعود السبب ايضاً الى الغموض الذي يحيط بالكلمة نفسهـــا في العصر اليوناني ، وتعدد معناها : فهناك معنى ديني ؛ وآخر طبي ؛ وثالث فني ، وخاصة في الموسيقى ، ثم هناك معناها عند الفلاسفة .

ومهما يكن من جدل ، فانه يمكن ان يلاحظ ان لهذه الكلمة معنيين تتأرجح بينهما : التطهير والتطعيم . والمعنى الأول اقدم من الثاني ؛ وذلك لأن هذه الكلمة قد استعملت في مجال الدين عنـــد اليونان بمعنى التطهير ، ولم تعرف الاستعمال الثاني إلا بعد فترة من الزمن . فقد عرف اليونانيون نوعاً من المراسيم الدينية التي يقوم بها الرهبان ؛ لمحاولة تطهير الأفراد من الشرور والآثام ، وهي مراسيم كانت تصحبها عادة الموسيقى والرقص ، ويوضع الأفراد فيها تحت تأثير من الغيبيات . وايمان الأفراد بالغيبيات ، واعتقادهم في مقدرتها ، أمور عرفتهـــا الانسانية في تاريخها الطويل ، ولا زالت تعرفه حتى اليوم في مجتمعاتها المتأخرة ، التي لم يسيطر فيها الروح العلمي الحديث . ثم ان هذه المراسيم الدينية كانت تضم ــ بعض الاحيان ــ عناصر تمثيلية بسيطة[1] . ثم ظهر معنى التطعيم عندمـــا اعطى

(١) راجع J. Croissant, *Aristote et les mystères*, p. 58.
B. Hunningher, *The origin of the theater*, p. 14-28.

الفيثاغوريون الموسيقى معنى تهذيبيًا ، وذلك حينما أشاروا الى ان الموسيقى تؤثر في الروح تأثيراً كبيراً ، وتعيده الى حالة من التوازن والتوافق ؛ لأنها تحمل بطبيعتها التوازن والتناسب في حركاتها ، ومن ثم فإن الروح تقع تحت هذا التأثير ، وتعود الى حالتها الطبيعية ؛ اي حالة التوافق والتناسب .

وليس من شك في ان أفلاطون قد تأثر بتلك الآراء عند حديثه عن الموسيقى ، وذلك عندما أكد الأثر الكبير الذي تلعبه في تهذيب الشباب[1] ، وفي اصلاح النفس البشرية. وليست النفس غير الفاضلة سوى نفس فقدت التوازن والانسجام ، وتغلبت فيها عوامل الشر على عوامل الخير ، ولذلك فان التوازن الذي تولده الموسيقى في النفس الانسانية يمكن ان يرد الروح الى طبيعتها المتوازنة ؛ اي يعيدهـا الى حالة وسط ، تتوازن فيها كل الجوانب ، والفضيلة اعتدال وتوازن .

ويذهب أفلاطون ابعد من الفيثاغوريين ، فيؤكد الأثر النفسي الكبير الذي تلعبه الموسيقى ، ولا يرضى ان يقف عند المعنى الرياضي الذي تنبع منه الموسيقى عند الفيثاغوريين. وليس من شك في أن أفلاطون قد اعطى الموسيقى مكاناً ممتازاً ، وآمن بها ايماناً عميقاً ، وأبعدها عن مجال التقليد ، واعترف صراحة بأنها ليست فناً يقوم عـلى الخداع الظاهري[2] . أفلاطون — إذن — يرى ان الموسيقى خلق فني خالص ، ويعطي هذا الخلق الفني دوراً في التأثير على الروح الانسانية ، والقيام بدور هام أيضاً في التهذيب .

ثم ان أفلاطون — من ناحية اخرى — قد اعترف بالتأثير الذي يولده الشعر — بجميع انواعه — في نفوس القراء ، كما اعترف ايضاً بالآثار التي تتركهـا التراجيديا والكوميديا في نفوس المشاهدين . وكل هذا يوضح ان فكرة التأثير الذي تتلقاه النفس نتيجة للشعر كانت معروفة عند أفلاطون ، ولم يحاول ان ينكر ذلك ،

---

١) يقول أفلاطون : « إنني أؤمن بجميع أنواع الموسيقى » . *Ion*, 530 (a), t. I, p. 57.
وكتاب « القوانين » مليء بالأمثلة التي تدل على ايمانه العميق بهذا الفن .

٢) Platon, *Les Lois*, II, 668 (a), t. II, p. 695.

بل، على العكس، حاول ان يتخذ من ذلك التأثير سلاحاً للوصول الى أهدافه في فرض رقابة على الشعر والشعراء .

ويدل كل هذا بوضوح على ان أرسطو، عندما بدأ حديثـه عن تأثير التراجيديا في النفس البشرية ، كان يجد امامه تراثاً قد حاول ان يعالج الآثار التي يمكن ان يتركها العمل الفني في نفوس الجماهير ،ويتفق هذا التراث على امور واضحة محددة ، وان كل فريق كان قد حاول ان يسلك الطريق الذي يوافق فلسفته الخاصة . ولكن أرسطو ، عندما تحدث عن الكترسيس ، لم يكن يهدف الا الى الرد على رأي أفلاطون في تأثير التراجيديا ، ثم الدفاع عن ذلك الفن الذي كان يؤمن بالدور الكبير الذي يقوم به . وكثيراً مـا نرى أرسطو يبدأ بحوثه من النقطة التي انتهى اليها استاذه أفلاطون ، وهو أمر سلكه هذه المرة ايضاً، وانتهى الى رأي يخالف رأي أفلاطون .

دمغ أفلاطون التراجيديا ؛ وذلك لأن اللذة التي تولدها في نفوس المشاهدين انما هي لذة مختلطة دائماً بالالم، وما دامت تلك اللذة غير خالصة من ألم يصحبها، فإنه لمن الخير الابتعاد عنها ، لأنها تترك في النفس البشرية آثاراً سيئة نتيجة للألم الذي تحسه . أفلاطون ــ إذن ــ يتحدث عن لذة رياضية، ويخضع الفن الدرامي لقانون بعيد كل البعد عن مجال الفن . ثم يأتي أرسطو ــ ذلك العالم الذي يضع التراجيديا في مكانها الطبيعي ــ فينظر الى أثر التراجيديا من وجهة نظر فنية ؛ ولهذا فقد كان من الطبيعي ان يؤكد ان هناك لذة فنية تتولد من التراجيديا، وهي لذة لا ينتج عنها اية اضرار . وهي نتيجة وصل اليها أرسطو نتيجة لنظرته الواقعية الى الظواهر الطبيعية ، ولذوقه العلمي القائم على التجربة والمشاهدة .

ولكي نفهم نظرية أرسطو فهماً تاماً، فانه لمن الواجب ان نبدأ من حديثه عن الكترسيس الذي تولده الموسيقى في النفوس، وهو امر عالجه في كتاب«السياسة»[1] ،

---

١) راجع .ROBIN, *Aristote*, p. 296

وذكر لأول مرة كلمة « كترسيس »[1] . يرى أرسطو – عــلى كل حال – ان الموسيقى – بجميع انواعها – تولد في النفوس «كترسيس الحماس» ، وهذه النظرية تعترف بدور الغيبيات كمؤثر في النفس البشرية ، وهو أمر ذو طابع ديني ، كان معروفاً عند اليونانيين في بعض المراسيم الدينية ، كما سبق ان ذكرنا[2]. كما انها ترتكز على الطبيعة الجمالية للموسيقى ذاتها ، وعلى مقدرتها في التأثير على المستمع لها ، وترتكز ايضاً على تحليل نفسي للانسان ذاته ، ومقدار تأثره بالأنغام الموسيقية. وليس من شك في ان أرسطو قد تأثر بما سبقه من آراء حول هذا الموضوع ، ولكنه يتعمق في التحليل ، ولا يقف عند جانب واحد من جوانب الموسيقى[3] . وهي أمور تليق بأرسطو ، وتتمشى مع مقدرته التحليلية .

ومهما تكن المصادر التي اعتمد عليها أرسطو في نظريته عن الكترسيس ، فانه لمن الواضح ان الألفاظ التي يستخدمها في كتاب « السياسة » ، عند حديثه عن « الكترسيس »، انما هي ألفاظ طبية، ولا صلة لها بالغيبيات ، والمراسيم الدينية . وهذا يبيـّن–من أول الأمر–التيار الذي سار فيه أرسطو، ويلقي اضواء كثيرة على المعنى الحقيقي الذي يكمن وراء هذا الاصطلاح. ومن الطبيعي – إذن – ان نبعد عن أذهاننا – من الآن – كل معنى ديني كانت تحمله هذه الكلمة؛ وذلك حتى لا تختلط المعاني في الأذهان، ونعطي الكلمة معاني لم يقصد أرسطو إطلاقاً تحميلها لهذه الكلمة، ولكن كل هذا لا يمنع ان لفظة « كترسيس » مستعارة من الدين ، وقد استعملت في مجال الدين قبل ان يعرفها الطب .

يدل ما كتبه ارسطو في كتاب « السياسة » عن الكترسيس على ان الموسيقى تهدف الى تصحيح المشكلات النفسية عند الفرد[4] ، وهــذه المشكلات النفسية مرتبطة بمرض جسمي ، يكمن في نقص في أحد العناصر التي يتكوّن منها الجسم

---

١) راجع .J. Croissant, *o.c.*, p. 67
٢) راجع ص ١٤٠ من هذا الكتاب .
٣) J. Croissant, *o.c.*, p. 54-55.
٤) راجع .J. Croissant, *o.c.*, p. 106

البشري . ولقد تأثر أرسطو في ذلك ببعض الأطباء والفلاسفة السابقين له، الذين تحدثوا عن أثر الموسيقى في الدورة الدموية ، وفي التنفس ، وفي الأعصاب[1] . كما انه قد تأثر ايضاً بأفلاطون ، وذلك لأن هذا الأخير أكّد الدور الذي تقوم به الموسيقى في شفاء ثائري الأعصاب ، فهو بدوره يعطي الموسيقى دوراً مباشراً في القضاء على العلل الجسمية . وليس من شك في ان أرسطو — العالم الطبيعي — آمن بنفس الفكرة ، واعطى الموسيقى دوراً في شفاء العلل الجسمية ، وبالتالي في القضاء على المشكلات النفسية ، التي ليست في الواقع الا ظاهرة لضعف جسمي .

فالموسيقى تولد حماساً يسيطر على الحماس الداخلي الزائد، ويرد النفس الى حالة من التعادل؛ اي حالة الهدوء الطبيعي . فذلك الحماس الذي تولده الموسيقى يتلاقى مع الحماس الداخلي ، فيتفاعل الاثنان ، وينتج عن هذا التفاعـــل التخلص من الزيادة ، التي كانت تحدث اضطرابات في النفوس البشرية ، وكانت تجعلها في حالة غير طبيعية . اي ان الموسيقى تولد « أزمة حادة » ينتج عنها التعادل الطبيعي ، الذي لا بد منه لبقاء النفس البشرية في حالة طبيعية، لا يسودها ضعف، كما أنه يخلصها من الانحرافات التي تعانيها . فالموسيقى تعطي الانسان القدرة على السيطرة على نفسه ، وذلك يتم عن طريق التطعيم « الحماسي » الذي تقوم به الموسيقى. فذلك التطعيم « الحماسي » — من وجهة نظر أرسطو — يماثل تمام المماثلة التطعيم الطبيعي؛ ففي كل منهما يكون التطعيم فيه بنفس الشيء الذي يراد القضاء عليه، وهذا معنى طبي صرف ، يعرفه العصر الحديث معرفة جيدة .

وليس من شك في ان أرسطو عندما تحدث عن « الكترسيس » في كتاب « الشعر » ، وجعل منه هدفاً للتراجيديا ، كان يقصد كل تلك المعاني التي حملها هذه الكلمة عند حديثه عن الموسيقى . ولكن الحال يختلف في التراجيديا عنه في الموسيقى ؛ وذلك لاختلاف طبيعة كل من الفنين ، وان كان كل منهما — حسب رأي أرسطو نفسه — يقوم على التقليد .

---

١) نفس المرجع *Ibid.*, p. 107.

ثم ان « الكترسيس » الذي جعله أرسطو هدفاً للتراجيديا قد أثار الكثير من الخلاف ، وجذب اهتمام العلماء اكثر من ذلك « الكترسيس » الموسيقي ؛ الاتفاق يكاد يكون تاماً — في القرنين السابع عشر والثامن عشر — على ان أرسطو يريد بالكترسيس التراجيدي تطهيراً اخلاقياً صرفاً ، ولكن يدّعي البعض ان التراجيديا تطهر النفس من جميع الصفات القبيحة[1] ، بينما قصر البعض الآخر ذلك على الخوف والشفقة[2] . ثم اتى جيل من اللغويين — في القرن التاسع عشر — فحدد المعنى الحقيقي لهذه الكلمة ، وقدم التفسير الصحيح لما أراده ارسطو بهذه الكلمة[3] .

ومهما يكن من شيء ، فإن الكترسيس الذي تولده التراجيديا في النفس لا يتعلق إلا بالخوف والشفقة[4] ، وذلك كما نص أرسطو صراحة في تعريفه للتراجيديا ، وفي حديثه عن الغاية التي تهدف اليها. ولقد سبق ان ذكر جورجياس السوفسطائي ان الشعر — « وهو خطبة منظومة » ، كما يحب ان يعرفه — يولد في نفوس مستمعيه خوفاً رهيباً ، وشفقة مصحوبة بدموع غزيرة ، ثم لذة مع حزن عميق ؛ وذلك لأن روح المستمع قد أثارها نجاح وفشل الآخرين[5] . كما ذكرنا سابقاً ان أفلاطون تحدث عمّا تولده التراجيديا في نفوس المشاهدين ، وانه قد وصل الى نفس النتيجة ، وتحدث عن تولد مثل هذه العواطف في النفوس .

أرسطو — إذن — لم يرفض المبدأ العام الذي انتهى اليه من قبله ، وانما وجه البحث وجهة جديدة ، ودلل على ذلك في قوة ومنطق ، وهدم ما وصل اليه استاذه أفلاطون. فهو يرى أن التراجيديا تخلّص النفس الانسانية من بعض الاضطرابات النفسية ، التي تسيطر على الافراد ، وتجعلهم في حالة شاذة ، غير طبيعية . هذا

---

١) كما ظن الكلاسيكيون الفرنسيون .

٢) ذهب الى ذلك لسنج في كتاب « المسرح في هامبورج ». راجع حول هذا : E. Tonnelat, *Lessing et Corneille, interprètes d'Aristote, R. C.,* 1931-32, t. I, p. 75-78.

٣) راجع عن بحوث القرن التاسع عشر J. Croissant, *o.c.*, p. 64-74.

٤) يخطئ اولئك الذين يتحدثون عن الرعب بدلا من الخوف .

٥) Svoboda , *o.c.*, p. 91-92.

الاضطراب النفسي في حاجة الى علاج ، وذلك حتى يعود الفرد المصاب به الى حالة طبيعية ، يسيطر فيها على عواطفه ، ولا يعيش في جو مريض ، ينغّص عليه حياته ، وهذه الاضطرابات النفسية لا بد من معالجتها ؛ والعودة بالنفس الى حالة سلمية . ولكن أرسطو يرى انـــه من الخطأ البحث عن أمر غريب عن تلك الاضطرابات بقصد التخلّص منها ، وإنما يرى ضرورة تطعيم العواطف المضطربة بنفس العواطف ، التي يمكن ان تتولد في النفس عن طريق عامل خارجي يولدها في النفس المضطربة ، حتى تتفاعل العواطف بعضها مع البعض الآخر ، وينتج عن ذلك طرد الزيادة ، وعودة النفس الى حالة من التوازن الطبيعي . ومن الواضح ان أرسطو يقصد تطعيم العواطف بعضها ببعض ، وذلك كما يفعل الطب الآن عندما يطعم الافراد بمصل الجدري للوقاية من الجدري ، وبمصل السل للوقاية من السل ، وهو أمر طبي صرف[1] .

ولكن أرسطو يعطي مكاناً خالصاً لعاطفتي الخوف والشفقة بين تلك العواطف التي تولد الاضطرابات النفسية عند كثير من الأفراد ، كما انه يرى ان التراجيديا هي أقدر الأنواع الشعرية على تخليص الانسان من هاتين العاطفتين ؛ وذلك لأن التراجيديا تولد في النفوس الخوف والشفقة ، اللذين يقومان بدورهما بتطعيم نفس العاطفتين في نفس الانسان ، والعودة بتلك النفس الى حالة طبيعية ، وهي حالة يشعر الانسان فيها بلذة وارتياح . والخوف يتولد من المشاهد الرهيبة التي تقدمها التراجيديا ، والشفقة تنتج من الشقاء الذي تقع فيه الشخصيات التراجيدية[2] . وهناك من يرى ان الخوف والشفقة واحد ؛ وذلك لأن جمهور المسرح يصاب بالخوف من الشقاء الذي يقع فيه الأبطال ، ويشعر بالشفقة على هؤلاء الأبطال ، الذين يبدو أنهم معرضون للوقوع في الشقاء مرة أخرى[3] . فالأول يرى ان مصدر

---

١) ويمكن الظن ان الشاعر الذي يقول : « وداوني بالتي كانت هي الداء » ، كان يهدف الى مثل هذا الأمر . ومثله من يقول : وقد يشفى العضال من العضال .

٢) راجع .SVOBODA, *o.c.*, p. 93

٣) راجع .E. TONNELAT, R.C.C., 1931-32, t. I, p. 77

الخوف هو موضوع التراجيديا ، وان الشخصيات هي موضع الشفقة ، بينما يرى الثاني ان الشخصيات هي التي تشعر بالخوف ، وتثير الشفقة في نفوسنا . وليس هناك في الحقيقة خلاف ؛ وذلك لأن التراجيديا – حسب رأي أرسطو – انما تقدم شخصيات ، تقوم بتمثيل موضوع محدد . ويذكر آخرون اننا نشعر بالخوف خشية ان يصيبنا ما أصاب بطلاً يشبهنا ، ونشفق على انفسنا خشية ان نقع فيما وقع فيه البطل ، فمصدر الخوف والشفقة هو المشاهد للتراجيديا[1] .

ويمكن الظن – على كل حال – أن الشخصيات التراجيدية التي تتحرك في المسرحية ، وتتعرض لحوادث مؤلمة ومثيرة ، وتقع في الشقاء نتيجة لخطئها ، هذه الشخصيات التي تؤدي دوراً معيناً تولد الخوف في نفوسنا من الآلام التي تراها ، وتثير شفقتنا عليهم ، كما انها – في نفس الوقت – تجعلنا نخاف ونشفق على انفسنا ، لأننا قد نقع في نفس الشيء ، وذلك لأن هؤلاء الابطال يشابهوننا في ناحية من النواحي . وليس من شك في ان الانسان عندما يرى ما يؤلم يتألم لما يراه ، ويشفق على نفسه خوفاً من ان يتعرض في يوم ما لمثل هذا الألم . واذا كان الانسان ينفعل لما يقع للآخرين ، فانه لمن الطبيعي ان يفكر في نفسه في نفس الوقت . ثم انه ليس هناك ادنى شك في ان آلام الغير او افراحه تدفعنا الى التفكير فيما قد يقع لنا من آلام او افراح مماثلة .

ومهما يكن من امر ، فان وراء هذا التطعيم العاطفي – الذي يخلّص الفرد من بعض اضطراباته النفسية – شعور باللذة ، وعود بها الى حالة سليمة طبيعية ، كما يكمن وراء ذلك العلاج النفسي معنى اخلاقي ؛ وذلك لأن الانسان الذي يتخلص من الاضطراب النفسي ، يجد لديه القدرة دائماً على السيطرة على نفسه ، وكبح عواطفه ، وحفظها في حالة من التعادل والتوازن . وهكذا نرى ان أرسطو قد وصل الى هذا المعنى الأخلاقي عن طريق الدفاع عن الشعر التراجيدي ، مع اننا رأينا سابقاً ان أفلاطون قد دمغ التراجيديا من وجهة نظر اخلاقه . ويدل هذا – على كل حال – على الهدف الأخلاقي البعيد الذي يختفي وراء تفكير أرسطو .

---

١) راجع SVOBODA, *o.c.*, p. 93.

الملاحم

يتبع أرسطو – في كتاب « الشعر » – حديثـه عن التراجيديا بحديث عن الملحمة[1] ، ولكنه لا يفصل القول ؛ لأنها تتفق مع التراجيديا في كثير من الأمور . انها تتفق مع التراجيديا في : الحكاية ؛ والشخصيات ؛ والفكرة ؛ واللغة . ومن المستحيل ان تتضمن الغناء والمنظر ، وذلك لأنهما من خصائص التراجيديا وحدها ؛ لأن الهدف الأساسي هو تقديم التراجيديا على المسرح للجمهور . وقد سبق ان ذكرنا ان الملحمة تقص الحوادث ، ولا تعرضها بطريقة تمثيلية .

وطبيعة الملحمة تقبل ان يكون للموضوع طول اكبر منه في التراجيديا ، ولكن لا بد وان يكون لهذا الطول حد واضح ، وإلا كان من العسير الإحاطة بها . وهذا يستلزم اختيار بعض الحوادث المترابطة ترابطاً تاماً ، وعرضها في وحدة تامة ، ولهذا السبب كان لا بد في الملحمة – ايضاً – من الوحدة العضوية[2] . ويذكر أرسطو – من جديد – أن المقصود بالوحدة في الملحمة هو الوحدة العضوية للحكاية ، لا وحدة البطل او الشخصية ؛ وذلك لأن حياة البطل او الشخصية – كما ظن بعض الشعراء – لا تنتج وحدة الموضوع ، لأن حياة كل فرد مجموعة ضخمة متنافرة من الحوادث التي لا يمكن ان تكون وحـدة موضوعية . ويضرب أرسطو المثل بهومير ، وبمقدرته الفنية ، وحسه الدقيق في اختيار الحوادث ، وفي المحافظة على الوحدة العضوية للموضوع .

وتنقسم الملحمة الى نفس الأنواع التي تنقسم اليها التراجيديا : فهي إما معقدة او بسيطة ؛ وإما اخلاقية او مؤثرة . كما انها تشتمل على المفاجأة او التعرف .

ويرى أرسطو انه يجب على الشاعر ان يترك شخصياته ، التي خلقهـا في الملحمة ، تقص وتتحدث ، ولا يحاول ان يتدخل ، ويفرض نفسه ، بحيث يقوم

(١ *Poétique*, chap. 23-24, 1459 (a) — 1460 (b), p. 66-70.

(٢ سبق ان شرحنا ذلك في التراجيديا .

هو بالتحدث ، ولا يعطي شخصياته الفرصة للقيام بهذا الدور . ويضرب مثلاً بهومير ، ويشيد بمسلكه في هذا الأمر .

ولا بد من المحافظة على قانون الاحتمال والضرورة ، ويحسن تفضيل المستحيل المحتمل الوقوع على المحتمل الذي لا يعقل وقوعه . ثم يختم أرسطو كتاب «الشعر» بموازنة بين التراجيديا والملحمة[1] . ولكنه قبل ان يفضل إحداهما على الأخرى ، يأخذ في مناقشة بعض الآراء التي قصد بها الحط من قيمة التراجيديا . فهناك من يزعم ان التراجيديا أحط من الملحمة ؛ وذلك لأن الممثلين عندما يقومون بتمثيل التراجيديا يستعينون بحركات وإشارات كثيرة ، لأنهم يوجهون ما يقومون به الى جميع طبقات المجتمع ، فموقفهم يشبه موقف عازف الناي الذي يخلط موسيقاه بألحان لا فائدة منها ، وذلك ليرضي بعض مستمعيه الذين لا يتمتعون إلا بذكاء قليل ، في حين ان الملحمة لا تحتاج الى مثل هذه الاشارات والحركات ؛ لأنها تقدم الى طبقة ممتازة . ويرى أرسطو ان هذا النقد خاطئ ؛ وذلك لأن مثل هذه الحركات والإشارات — ان سلّمنا انها عيوب — تقع مسئوليتها على الممثلين الفاشلين ، لا على الشاعر ، والتراجيديا من خلق الشاعر وحده . ثم إننا لو حكمنا بالانحطاط على كل حركة وإشارة ، لقادنا ذلك الى الحكم بانحطاط الرقص ، وهذا أمر لا يمكن لإنسان ان يسلّم به . كما يمكن القول — من ناحية أخرى — أن التراجيديا تصل الى هدفها دون حاجة الى تمثيل ، وتؤثر فينا عندما نقوم بقراءتهـــا ، فهي كالملحمة من هذه الناحية .

التراجيديا — على كل حال — أرقى من الملحمة ؛ وذلك لأنها تضم كل العناصر التي تتكون منها الملحمة ، وتزيد عنها بالغناء والمناظر ، وهما أمران يولدان لذة أكبر . والتراجيديا تصل الى هدفها في مدة أقصر من تلك المدة التي تحتاج اليها الملحمة ، وما كان أكثر تحديداً فانه اكثر لذة . ثم ان الوحدة العضوية في التراجيديا أدق منها في الملحمة ؛ لأن موضوع الملحمة يمكن ان يستخرج منه

---

[1] *Poétique*, chap. 26, 1461 (b); 1462 (a), p. 74-75.

موضوعات كثيرة ، كل منهما يصلح موضوعاً للتراجيديا . واخيراً فان التراجيديا يتحقق فيها هدف الشعر أكثر مما يتحقق في الملحمة ، ويبدو ان أرسطو يقصد بذلك الكترسيس ، وان ذلك التطعيم العاطفي الذي تولده التراجيديا أكمل من ذلك الذي تولده الملحمة .

وانه لمن الخير — بعد هذا الحديث الطويل عن التراجيديا — ان نحاول تتبع أرسطو في تفكيره ، حتى نقف على الآراء التي يمكن ان يكون قد سطرها عن الكوميديا ، والتي كان يضمها الجزء الثاني من كتاب الشعر .

الكوميديا

ليس من السهل في شيء الحديث عن الآراء التي قد ذكرها أرسطو في الجزء الثاني من كتاب « الشعر » حول الكوميديا . ولكن يمكن — على كل حال — استخراج بعض تلك الآراء من الإشارات التي ذكرها أرسطو نفسه عن الكوميديا في الجزء الباقي من كتاب « الشعر » ، كما انه يمكن الوقوف على بعض تلك الآراء من بعض الأحاديث التي ذكرها أرسطو في مؤلفاته الأخرى خاصة بالضحك . ثم ان بعض النظريات القديمة عن الكوميديا ، والتي ألفت بعد أرسطو ، يمكن أن تلقي أضواء على ما ذهب اليه أرسطو ؛ وذلك لأنها تعتمد — في الغالب — على آراء أرسطو اعتماداً كبيراً ، وخاصة تلك النظرية التي تعرف باسم نظرية كواسلان Coislin [١] .

الكوميديا — كأنواع الشعر الأخرى — فن يقوم على تقليد[٢] الحياة الانسانية[٣] ، كما هو الحال في التراجيديا ، ولكنها تقدم الأفراد أقل مما هم عليه في الواقع[٤] .

---

١) راجع L. Cooper, *An Aristotelian theory of comedy with an adaptation of the Poetics...* — Svoboda, *o.c.*, p. 146-150.

٢) *Poétique*, 1447 (a), p. 29.

٣) نفس المرجع *Ibid.*, 1448 (a), p. 32.

٤) نفس المرجع *Ibid.*, 1448 (a), p. 31.

فموضوع الكوميديا هو الهزل، وتصوير الشخصيات أحط أخلاقياً من واقع الحياة البشرية ، ولكنها لا تقدم جميع العيوب ، وإنما تقتصر على الجانب المضحك[1] . فكل انسان سيئ لا يصلح للكوميديا ؛ وذلك لأن كل سيئ لا يمكن ان يكون مادة للاضحاك، وإنما يتخذ الاضحاك مادة له من بعض الأخطاء، ومن جانب من القبح؛ فما يثير الضحك – اذن – ليس إلاّ خَطَأً ، او قبحاً لا يصحبه ألم أو ضرر . اما ذلك الذي يثير ألماً أو ضرراً فبعيد كل البعد عن الكوميديا؛ وذلك لأن الألم أو الضرر يولدان الشفقة ، وهو أمر أليق بالتراجيديا لا بالكوميديا . ويمكن الظن ان أرسطو قد تأثر برأي أفلاطون في هذا الموضوع ؛ وذلك لأن الأخير قد أكّد ان المضحك هو موضوع الكوميديا ، كما أن المضحك نوع من العيب[2] .

حديث أرسطو الكامل عن «الأشياء المثيرة للضحك» ، والتي أشار في كتاب « الخطابة »[3] أنه قد تحدث عنها في كتاب « الشعر » ، هذه الأشياء قد فقدت – للأسف – مع الجزء الثاني من هذا الكتاب الأخير ، وهو الجزء الذي عالج الكوميديا ، كما سبق أن ذكرنا . يؤكّد أرسطو – على كل حال – ان الأشياء المثيرة للضحك تولد فينا اللذة ، بينما تولد فينا الأشياء المؤلمة عكس ذلك[4] . كما يؤكّد ان هدف الكوميديا هو إثارة الضحك في النفوس بوساطة استخدام تلك الأشياء المثيرة للضحك دون ألم أو ضرر .

فالكوميديا – حسب تفكير أرسطو – تقليد لموضوع هزلي وكامل ، ذي طول مناسب ، في لغة مناسبة ، وان يتم هذا التقليد بطريقة مسرحية لا سردية ، وان يولد الضحك في النفوس[5] .

---

١) *Poétique*, 1449 (a), p. 35.

٢) راجع ما سبق ان ذكرناه عن رأي أفلاطون في الكوميديا ص ٩٦ من هذا الكتاب.
وراجع ايضاً : Svoboda, *o.c.*, p. 143.

٣) *Rhétorique*, t. I, 1372 (a), p. 125.

٤) *Ibid.*, t. I, 1372 (a), p. 125.

٥) سبق ان ذكرنا أن أفلاطون يرى ان الكوميديا تدفعنا الى ضحك لا حد له .

ولم يتمكن أرسطو من الكشف عن بدء الكوميديا ، ويرجع السبب في ذلك الى قلة الاهتمام بها في اول الأمر ، كما ان المشرفين على تنظيم المهرجانات المسرحية في بلاد اليونان لم يقدموا لشعراء الكوميديا الجوقة المسرحية الا في وقت متأخر[١] . ويشير الى ان التاريخ المعروف للكوميديا يبدأ من الوقت الذي اتخذت فيه شكلاً كوميدياً ؛ اي في فترة متأخرة[٢] ، ويؤرخ للكوميديا من الوقت الذي أخذت فيه شكلاً كاملاً ، ودخلت الحكاية فيها بدلاً من الهجاء الفردي. ويرجع الفضل في ادخال الحكاية الى الشاعرين إپيكارم Épicharme وفورميس Phormis ، وقد حدث هذا في صقلية . اما في أثينا ، فيرجع الفضل في ذلك الى كراتِس Cratès ، الذي فاز لأول مرة عام ٤٤٩ ق. م.[٣] .

ويمكن الظن ان أرسطو قد سار على نفس الخطة التي تبعها في معالجتـــه للتراجيديا ؛ ولهذا السبب فانه ليس من الخطأ في شيء ان نحاول – بقدر الامكان – ان نطبّق نفس المنهاج عـــلى الكوميديا . الكوميديا تقليد ، وهو أمر لا داعي للافاضة فيه ؛ لأنه قد سبق ان فصلنا الحديث في ذلك . وهي تقليد « للانسان في حركة » ؛ اي للحياة الانسانية ، واذا كانت التراجيديا تقلّد موضوعاً جدياً ، فانه لمن الطبيعي ان نظن ان أرسطو جعل التقليد في الكوميديا ينصب على موضوع هزلي ؛ وذلك لأن الهزل أليق بالكوميديا ، حتى يمكن ان تصل الى هدفها المحدد.

ثم لا بد وان يكون الموضوع كاملاً ، وان تكون هناك وحدة عضوية ؛ وذلك لأن أرسطو يرى ان كل انتاج فني لا بد وان يكون كاملاً ، وان يشتمل عـــلى

---

١) أي لم يسمحوا لهم بالتقدم لهذه المهرجانات إلا في وقت متأخر.

٢) *Poétique*, 1449 (a-b), p. 35-36.

٣) ليس من هدفنا في هذا المجال التأريخ للكوميديا ؛ لأن ذلك موضوع خاص بتاريخ المسرح . كل ما نهدف اليه من هذا البحث هو تقديم آراء ارسطو في امانة ، دون زيادة او نقص . راجع حول تاريخ الكوميديا عند اليونان :

O. NAVARRE, *Le théâtre grec*, p. 147 et suiv. — B. HUNNINGHER, *The origin of the theater*, Amsterdam, 1955, p. 29-47.

وحدة عضوية ، والا صار انتاجاً ناقصاً ، ولهذا فانه لمن الخطأ الظن بأن أرسطو لم يعترف للكوميديا بالكمال ، لأنها لا يمكن ان ترقى الى درجة التراجيديا .

ثم لا بد للكوميديا من طول مناسب، وهذا أمر ينبع من صميم كل عمل فني ، ليمكن الاحاطة به . كما يجب ان تكون اللغة في الكوميديا مناسبة ، أي يجب ان تساير الموضوع الهزلي الذي تعالجه ، وهذا يتطلب بالطبع لغة « كوميدية » — ان صح هذا التعبير — تختلف عن لغة التراجيديا، وذلك لتغاير طبيعة كل من الفنين.

ثم ان التقليد في الكوميديا يجب ان يتم بطريقة مسرحية ، ويبتعد عن القص والسرد ؛ وذلك لأن الكوميديا عمل مسرحي ، يقصد به التمثيل . واخيراً ، لا بد وان تصل الكوميديا الى هدف معيّن؛ وذلك لأن لكل أمر هدفاً يجب ان يبلغه ، وهدف الكوميديا هو توليد الضحك في النفوس ، حتى يتمكن الفرد عن طريق ذلك التوليد تفريغ الشحنة المكبوبة من الضحك، وإطلاقها بصورة حرة . وعندئذ يشعر الفرد بأنه قد خلّص نفسه من شيء مخزون، فيشعر باللذة نتيجة لعودة نفسه الى حالة من التوازن والتعادل. وليس من شك في ان وراء كل هذا هدف أخلاقي؛ لأن الفرد الذي يخلّص نفسه من الزيادة المخزونة ، يمكنه ان يسيطر على نفسه ، وان يعيش دائماً في حالة من التوازن الطبيعي . ثم انه لو احتفظ بذلك المخزون من الضحك، ولم يعطه الفرصة اللازمة للتفريغ ، لأصبح معرّضاً لأزمات « ضحك » ، يمكن ان تنطلق في اي وقت ، ولأي سبب ، حتى ولو كان الأمر يستدعي الاعتدال ، وهنا يصير الفرد مصدراً لتصرفات غير لائقة ، ويصبح مصدراً لاضحاك الآخرين منه .

ولكن ما هي المصادر التي ينبع منها الضحك ؟ . هناك ضحك تثيره اللغة ؛ وآخر تولده الحركة المسرحية ، فأما الضحك الذي تثيره اللغة فينتج عن اللجوء الى احد الأمور الآتية :

١ — المشترك اللفظي : اللفظ واحد والمعنى مختلف ، مثل : حُب وحَبّ .

٢ ــ المترادف : المعنى واحد واللفظ مختلف ، مثل : إنني أتحدث وأتكلم .

٣ ــ التكرار اللفظي : كلمة واحدة بمعنى واحد تكرر مراراً .

٤ ــ الزيادة أو النقص أو تغيير الحروف : اللعب بالكلمات عن طريق زيادة أو نقص ، أو تغيير حرف بحرف آخر ، مثلاً : تغيير قلب الى كلب ، أو قلب إلى لبّ .

٥ ــ تبادل الكلمات التي تتفق في النطق أو في المعنى ؛ وذلك ان ينطق ممثل بكلمة معروفة كثيرة الاستعمال ، فيرد عليه ممثل آخر بكلمة تحمل نفس المعنى ، ولكنها غير معروفة ، ولا تستعمل كثيراً في الحديث العادي .

٦ ــ استعمال الصفات في غير موضعهــا الطبيعي : وذلك بأن يعطى الرجل صفات الطفل أو المرأة ، أو العكس ؛ أو يوصف الكذب مثلاً بالصدق ، والقبح بالجمال .

٧ ــ الجدل اللفظي الذي لا يحمل أي معنى .

أما الضحك الذي تثيره الحركة المسرحية فينتج من أحد الأمور الآتية :

١ ــ المغالطة في الشخصيات : وذلك بأن تستبدل شخصية بأخرى ، أحسن أو أحط ، كأن يلعب خادم ــ مثلاً ــ دور سيّده ، أو العكس .

٢ ــ خيبة الأمل : وذلك بأن تتلقى شخصية أمراً مضاداً لما كانت تنتظره ، كأن يتلقى عاشق ــ مثلاً ــ صفقة بدلاً من قبلة .

٣ ــ الاستحالة : كالموضوعات الخيالية ، أو تلك التي يستحيل وقوعها في الحياة العادية .

٤ ــ الموضوع الممكن الذي يعطي نتائج غير منطقية .

٥ — حل العقدة بطريقة غير متوقعة .

٦ — التصوير الهزلي للشخصيات .

٧ — الرقص البعيد عن الإيقاع الفني .

٨ — اختيار الشيء الحقير بدلاً من الجيّد .

٩ — إلقاء خطبة لا صلة لها بالموضوع ، ولا تحتوي إلا على أمور تافهة .

وهكذا ترى ان أرسطو قد عالج التراجيديا والكوميديا معالجة موضوعية ، وحاول ان يحلل كلا منهما الى عناصره الأولية . وهي أول مرة — في تاريخ النقد اليوناني — يحاول فيها عالم أن يكرّس مؤلّفاً كاملاً لمعالجة الفن الدرامي .

كتاب «الشعر» — على كل حال — يحمل في طياته الخطوط الرئيسية لفلسفة أرسطو الجمالية ، ولكنه يعالج بصورة مباشرة فن الشعر خاصة ، ويفصل الحديث في الكثير من أنواعه ، وخاصة الكوميديا والتراجيديا . ومهما تكن الأسباب التي دفعت أرسطو الى ذلك السبيل ، فانه قد تحمس في الدفاع عن الشعر ، وأشعرنا بتقدير زائد للشعراء ، واحترام عميق للشعر . وهو موقف يثير الدهشة الى حد ما ؛ وذلك لأن أسلوب أرسطو يشعرنا اننا نقرأ لعالم ، جاف الأسلوب ، منطقي الذهن ، ابعد ما يكون عن الأسلوب الشعري . في حين اننا نحس مع أفلاطون — الذي هاجم الشعر والشعراء — اننا نقرأ لشاعر يحسن الكتابة ، ويثير في نفوسنا بأسلوبه ما يثيره شعر هومير ، بل انه — كما سبق ان ذكرنا — أقرب الكتّاب اليونانيين شبهاً بالشاعر الكبير هومير من جهة الاسلوب ، وأكثرهم استعارة من شعره .

ومهما يكن من أمر ، فان أرسطو ، وان كان قد اتخذ من آراء أفلاطون نقطة انطلاق ، فقد انتهى الى هدم كل ما وصل اليه استاذه ، وهذا يرجع الى الخلاف العميق بين الرجلين . لقد أكّد أرسطو ببحوثه القيّمة الكبرى للفن المسرحي ،

والدور الخطير الذي يلعبه المسرح في الحياة الانسانية، ومدى الأثر الضخم الذي يتركه في النفس البشرية .

ولكن يجب ان نأخذ آراء أرسطو بحذر تام ، وان توضع تلك الآراء في مكانها التاريخي ؛ فهي وان كانت تحليلاً صادقاً للمسرحية اليونانية، فانها لا تصلح برمّتها ان تكون اساساً للفن المسرحي في كل عصر وزمان ، وهذا لا ينفي ان بعض آراء أرسطو عن المسرح لا زالت حية ، ولا يزال النقد المسرحي الحديث ينظر اليها باجلال .

وكل هذا طبيعي ؛ لأن تطور الزمن ، وسير التاريخ ، يلازمه حتماً تطور للفن المسرحي ، واكتشاف جديد في مجال المسرح ، وبالتالي في مجـــال النقد المسرحي بوجه عام . ولقد خطت الانسانية خطوات رهيبة في كل ناحية من نواحي الحياة، وكشفت عن مجهولات كثيرة في النفس البشرية ، ويمكن التأكيد ان الجديد في مجال المسرح لا يقل ضخامة عن الجديد الذي وفقت الانسانية الى اكتشافه – منذ عصر أرسطو حتى اليوم – في جميع نواحي الحياة والفكر .

بعض المراجع الهامة عن أرسطو

ARISTOTE, *Poétique*. Texte établi et traduit par J. HARDY. Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1932.

—, *Rhétorique* (2 vol.). Texte établi et traduit par Fédéric DUFOUR, Paris, Société d'édition « les Belles Lettres », 1932-38.

BOURGEY, Louis, *Observation et expérience chez Aristote* (thèse). Paris, Université de Paris, Faculté des Lettres, 1955.

BUTCHER, S.H., *Aristotle's theory of poetry and fine art*. New York, 1951.

CHERNISS, Harold, *Aristotle's criticism of Plato and the Academy*. Baltimore, 1944.

CLAGHORN, Georges, *Aristotle's criticism of Plato's « Timaeus »*. The Hague, 1954.

COOPER, Lane, *The Poetics of Aristotle. Its meaning and influence*. Boston, G.D. Hadszits and D.M. Robinson, 1923.

—, *An Aristotelian theory of comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the « Tractatus coislinianus »*. Oxford, Basil Blackwell, 1924.

—, *Aristotle on the Art of Poetry*. New York, Harcourt, 1913.

COOPER, Lane and GUDEMAN, A., *A bibliography of the poetics of Aristotle*. New Haven, 1928.

CROISSANT, Jeanne, *Aristote et les Mystères*. Liège et Paris, Univ. de Liège, 1932.

FINSLER, Georg, *Platon und die Aristotelische Poetik*. Leipzig, 1900.

GUDEMAN, Alfred, *The sources of Aristotle's Poetics. Classical studies in honor of J.C. Roife*, 1931, p. 75-110.

HAMELIN, O., *Le système d'Aristote*. Paris, 1920.

HINMAN, W.S., *Literary quotation and allusion in the Rhetoric, Poetics and Nicomachean Ethics of Aristotle*. State of Island, N.Y. 1935.

JOURDAIN, Amable, *Recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote et sur des commentaires grecs ou arabes*. Paris, 1843.

LÉONARD, Jean, *Le bonheur chez Aristote*. Bruxelles, 1948.

LIENHARD, Max Kurt, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles' Poetik* (thèse). Université de Zürich, Zürich, Juris Verlag, 1950.

McKEON, R., *Aristotle's conception of language and the arts of language. Classical Philology*, XLI, 1946, p. 193-206; XLII, 1948, p. 21-50.

MONTMOLLIN, Daniel DE, *La poétique d'Aristote* (thèse). Neuchâtel, Imprimerie H. Messeiller, 1951.

MORAUX, Paul, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*. Louvain, Édition universitaire de Louvain, 1951.

NAVARRE, Octave, *Essai sur la Rhétorique grecque avant Aristote*. Paris, Hachette, 1900.

PUECH, Aimé, *Esthétique et critique littéraire chez les Grecs. Revue des Cours et Conférences*, Paris, 1931-32, p. 168-177, 245-253, 339-346.

ROBERTS, W. Rhys, *Greek Rhetoric and Literary Criticism*. New York, Longmans, 1928.

ROBIN, Léon, *Aristote*. Paris, Presse Universitaire de France, 1944.

SVOBODA, K., *L'esthétique d'Aristote. Mémoire de l'Université de Brno*, t. 21, Brno, 1927.

SOLMSEN, F., *The origins and methods of Aristotle's Poetics. The Classical Quarterly*, XXIX, 1935, p. 192-201.

TONNELAT, E., *Lessing et Corneille, interprètes d'Aristote. Revue des Cours et Conférences*, 1931-1932, t. I, p. 64-78, 224-235.

ULMER, Karl, *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles*. Tübingen, Max Niemeyer, 1953.

WERNER, Charles, *Aristote et l'idéalisme platonicien*. Paris, Félix Alcan, 1910.

فهرس الموضوعات

صفحة

فهرس الاعلام

انجزت المطبعة الكاثوليكية في بيروت
طبع هـــذا الكتاب في الحادي عشر
من شهر كانون الاول سنة ١٩٦٤

٦٨٥٥-٣-١١/١٢/٦٤

مرة الصوت من الجوف ويقال زمهرت عينه اذا اشتدت حمرتها وغضب و

رت القوس اي وترتها وعبقر السراب اي تلألأ وعكواب هيئاً للعسك

هو الذي يأخذ من هذا ويعطي لهذا ويدع لهذا من حقه قال لبيد و

منه سمي المكعبر لانه ضرب قوما بالسيف والكمرة مثل القمطرة وال

معرطسة س خلبس قلبه اي فتن والدعكسة لعب المجوس يدورون فداك

المكتبة الشرقية - ساحة النجمة - بيروت